

Dissertation

Walter Benjamin und die Kunst des Graphischen: Photo-Graphie, Malerei, Graphik

zur Erlangung des akademischen Grades doctorum philosophiae (Dr. phil.)

Philosophische Fakultät III

Takaoki Matsui M. A.

Dekan: Prof. Dr. Thomas Macho

Gutachter: 1. Prof. Dr. Christina von Braun
2. Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky
3. Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen

eingereicht: am 17.08.2007

Datum der Promotion: den 20.02.2008

Zusammenfassung

Als Bild- und Medientheoretiker hinterließ Walter Benjamin nicht nur die berühmte „materialistische“ Auratheorie, sondern auch scheinbar esoterische Theorien der bildenden Kunst. Der Zusammenhang und Inhalt der beiden Theorien können erhellt werden, wenn wir genauer sehen, wie er sich dort mit der Beschreibung der Kindheit beschäftigte. Der Ursprung seiner Auratheorie liegt in seiner „Tagebuch“-Literatur, wo er in die melancholisch gefärbten Visionen der „Jugend“ zu versinken pflegte. Der topologische Aufbau dieser Visionen – ihre eigenartig „photo-graphische“ Struktur – soll mithilfe der Zweiten Topik Freuds analysiert werden. Und aufgrund dieser Analyse werden wir eine Revision der üblichen (übersimplifizierten) Gegenüberstellung von seinem historischen Materialismus und dem „apolitischen Formalismus“ Clement Greenbergs vornehmen. Greenbergs Kunstkritik dient aber auch zur Entschlüsselung der „esoterischen“ Bildtheorien Benjamins. Die letzteren verwirren uns vor allem deshalb, weil dort das Sehen der Kinder zuerst (um 1915) irreführender Weise nach den üblichen Dichotomien der Romantik (Linie / Farbe; männlich / weiblich; erwachsen / kindlich...) beschrieben worden war; ihren eigentlichen Inhalt konnte Benjamin erst präzisieren, als er – anhand seiner Betrachtungen der graphischen „Horizontalität“ und nach seinen Spekulationen über das magische Wesen von „Zeichen“ und „Mal“ (1917) – eine Trichotomie der Bildgattungen (Malerei / Graphik / getuschtes Bild) aufgestellt hatte. Wir rekonstruieren diese Theorieentwicklungen nicht nur durch detaillierte Bild- und Textanalysen, sondern auch unter Heranziehung seines „materialistischen“ Spätwerks (der Passagenarbeit und der „Berliner Kindheit“), da erst im letzteren der einzigartige Zusammenhang zwischen seinen frühen Bildtheorien und seiner Geldtheorie als „Konstellation“ sichtbar werden sollte.

Schlagworte:

Eugène Atget, Walter Benjamin, Rudolf Borchardt, Cézanne, Goya, Grandville, Kafka, Kandinsky, Paul Klee, Laurel & Hardy, August Macke, Manet, Charles Meryon, Picasso, Raffael, Odilon Redon, Rembrandt, August Sander, Paul Scheerbart, Wilhelm Worringer, Antinomie des Geschmacks, ästhetische Idee, Aura, Drogen, Farbkonstanz, Geldschleierthese, Horizontalität, Humor, Mal, Melancholie, Tiergarten, Todestrieb, Urphänomen

Abstract

Walter Benjamin's writings on visual arts include not only the famous „materialistic“ essays on aura but also seemingly esoteric notes on painting and the graphic arts. The content and correlation of all these writings become clear once we grasp how they perform the task of describing childhood experience. His theory of aura was prefigured in his philosophical „Diaries“ where his struggle with his depression was often followed (or interrupted) by dreamlike visions of „youth“. The discursive structure of these visions – which will prove to be a strangely „photo-graphic“ one – is to be analyzed by using the second Freudian topology as a comparison. Through this analysis we will be able to reconsider the well-known (oversimplified) antagonism between his historical materialism and the „apolitical formalism“ of Clement Greenberg from a new viewpoint. Greenberg's criticism helps us also to decipher the „esoteric“ texts of Benjamin. They puzzled scholars especially because they described children's vision at first (about 1915) misleadingly in accordance with the conventional dichotomies of Romanticism (line / color; masculine / feminine; adult / child...); Benjamin could specify their original implication only after he had set up – based on his reflexions on the „horizontal-ity“ of the graphic arts, and by speculating further on the magic nature of „Zeichen“ and „Mal“ (1917) – a trichotomy of genres (painting / the graphic arts / ink and watercolor illustrations). We will reconstruct this development of his theory not only through detailed analyses of related works of art but also in view of his „materialistic“ late writings (the Arcades Project and „Berlin Childhood“), for it is only there that we find out an essential relation – a singular „constellation“ – of his early art theory and his theory of money.

Keywords:

Eugène Atget, Walter Benjamin, Rudolf Borchardt, Cézanne, Goya, Grandville, Kafka, Kandinsky, Klee, Laurel & Hardy, August Macke, Manet, Charles Meryon, Picasso, Raphael, Odilon Redon, Rembrandt, August Sander, Paul Scheerbart, Wilhelm Worringer, aesthetic idea, antinomy of taste, aura, color constancy, death drive, drugs, goethean phenomenology, horizontality, humour, „Mal“, melancholy, veil of money, zoo

Danksagung 6

Vorwort 8

1	Photo-Graphie	13
1.1	Wie erscheint die Aura? – Die Topologie des »Tagebuchs«	14
1.1.1	Von Moskau nach Paris: Abstraktion und Einfühlung am Heiligen Abend 1926	14
1.1.1.1	Stimme und Erscheinung in Cézannes Sommerwald	14
1.1.1.2	Pissarro, Monet und der Hauch der Gewesenen	22
1.1.2	<i>Metaphysik der Jugend</i> (1913-14) und die Asymmetrie der Mitteilung	28
1.1.2.1	Der Schein der geschlechtlichen Synthesis in <i>Das Gespräch</i>	29
1.1.2.2	Liebe und Feindschaft in <i>Das Tagebuch</i>	33
1.1.2.3	Verwandlungen der Feindschaft	45
1.1.3	Von Nebel zu Leben: Reflexionen in <i>Kleine Geschichte der Photographie</i> (1931)	49
1.1.3.1	»Schema L« oder das Optisch-Unbewusste eines photographischen Schmocks	49
1.1.3.2	Zerrbilder der Jugend in den politischen Machtverschiebungen	59
1.2	Der Verfall der Aura in der Dialektik der ästhetischen Urteilskraft	72
1.2.1	<i>Visual literacy</i> : Antinomie des Geschmacks und Mittelbarkeit der ästhetischen Idee	73
1.2.2	Die »Literarisierung« und die Aspekte der Betrachterinteressen	85
1.2.2.1	Das „entspannte Interesse“ am „literarisierten“ Theater	85
1.2.2.2	Literary interest und „Wegweiser“ der Beschriftung: Photo und Kino	92
1.2.3	Kino und das Spiel mit ästhetischen Ideen	104
1.2.3.1	„Ein Pfand der Hoffnung“: <i>Franz Kafka</i> (1934) an der Schwelle zum Tonfilmkino	104
1.2.3.2	Witz, Komik und Humor bei Freud	116
1.2.3.3	Humor und Slapstick: das Lachen jenseits des Lustprinzips	123
1.3	Aura und Trübsinn in der „dialektischen Feerie“ der Passagenarbeit	130
1.3.1	Wie erfolgt die kopernikanische Wendung im „Spinnennetz“ der Geschichte?	131
1.3.2	„Kolportagephänomen des Raums“ und der Schwung der ästhetischen Ideen	137
1.3.2.1	»Warm verhüllt im Geist des Dampfes«: Manet und die Langeweile	137
1.3.2.2	»Blicke wispern mit kaltem Hauch«: Redon und der „Seinsgrund des Bösen“	144
1.3.3	Ästhetische Ideen auf dem Markt der Großstadt	158
1.3.3.1	„Einfühlung in den Tauschwert“: zwischen Konsumrausch und „Frosthauch“ der Ware	158
1.3.3.2	Grandvilles Kunst der Austauschbarkeit: Sadismus, Zynismus, Utopie	165
2	Graphik / Malerei	175
2.1	Kubismus, Klee und die Einrahmung des Geschmacksurteils	176
2.1.1	Einrahmung der »Horizontalität« in der kubistischen Malerei	178
2.1.2	Picasso, der »kraftlose und unzulängliche« Maler	184
2.1.3	Klee, das Graphische und Greenbergs Kantianismus	189
2.1.4	Zufällige Ähnlichkeiten unter der graphischen »Drehbarkeit«: Klee vs. Picasso	202
2.1.5	Kunstkritik und „unsinnliche Ähnlichkeit“ der Sprachen: Benjamin vs. Greenberg	206
2.2	<i>Malerei und Graphik</i> oder wie man sich überzeugt im Tiergarten verirrt	211
2.2.1	Die „magische“ Begrenzung des Blicks und ihr „innerer Sinn“	211
2.2.2	Kandinskys Phänomenologie der »verantwortlichen« Komposition	220

2.2.3	Der Geist der Abstraktion und die Asymmetrie der Gesichtserkenntnis	235
2.2.4	Die Beschwörung des Scheins und die Verantwortung der Malerei: der Fall Otilie	240
2.3	<i>Zeichen und Mal</i> im Kontext der späten Ästhetik Benjamins	249
2.3.1	Die stilistische »Reinheit« der Linien, Wolken und Schatten: Rembrandt und Goya	250
2.3.2	Charles Meryon und das Urphänomen des Stadtraums	257
2.3.2.1	Topographische Fechtkunst oder die Erektion des Geistes	259
2.3.2.2	Scharlachfarbige Antike im Spiegel des/der mer: wie »sinnfällig« teilt sie sich mit?	267
2.3.2.3	Antinomie der Freiheit auf dem Kreuzweg: zwischen Charenton und Gare St. Lazare	275
2.3.3	Zeichen und Mal in ihrer absolut magischen Erscheinung: wie entwächst ihr die Malerei?	289
2.3.4	Raffael, Komposition, Exposition: die übersehene Rahmenstruktur der Offenbarung	298
2.4	Phantasie und Farbe im Schleier des Kapitalismus	303
2.4.1	Die Geschichte der Malerei im monetären Dunst	304
2.4.2	„Das getuschte Bild“ in dem »romantischen« <i>Regenbogen</i> -Dialog	317
2.4.3	„Phantasie“ und „Abbild“ im getuschten Bild – an der Schwelle zum „Farblosen“	322
2.4.4	August Macke und Benjamins Wolkenkunde	332
2.4.4.1	Mackes Farbwolken – wie wir in sie hineindichten	332
2.4.4.2	»Abbildende Beschreibung« und die Beschreitbarkeit des Tiergartens	340
2.4.4.3	Macke vs. Klee: Was soll in der Kunst sichtbar werden?	350
2.4.5	Anhang: Exponatenliste der Berliner Macke-Gedächtnisausstellung (1921)	358
3	Exkurs(ion): Zum Begriff des Graphischen	360
3.1	Totentanz der Wörter oder: Wie Frauen am Brunnen erscheinen	360
3.2	Wie die Sonne geschichtliche Schatten auf uns wirft	367
3.3	Wie man an der Stadtmauer auf den Himmel blickt	375
Literaturverzeichnis		379

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist die gekürzte und überarbeitete Fassung der im Sommer 2007 der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin vorgelegten Dissertation. Wenn ihre Gliederung und Darlegung im Vergleich zur ursprünglichen Fassung gewissermaßen klarer und übersichtlicher geworden ist, so ist es den Korrekturvorschlägen von Frau Prof. Dr. Christina von Braun und Frau Prof. Dr. Astrid Deuber-Mankowsky (Bochum) zu verdanken, die mich trotz Meinungsunterschieden bis zur Vollendung meines Forschungsprojekts mit Geduld betreut haben. Uneinig war ich mit ihnen vor allem über die Frage, ob und in welchem Sinne die Bezeichnungen wie „Melancholiker“ und „Schizophrene“ für bestimmte (längst verstorbene) Autoren und Künstler zu verwenden sind. In der Fachliteratur werden solche Bezeichnungen meist vermieden, um ihren Nachruhm nicht zu verletzen. Aber auch solche Vermeidung ist m. E. nicht unproblematisch, soweit ihr die Diskriminierung der so Bezeichneten überhaupt zugrunde liegt. Der Wahnsinn – „eine der Gemeinschaft fremde Wahrnehmung“ (Benjamin) – kann bei jedem auftreten, und die klinischen Bezeichnungen desselben haben keine überhistorische Geltung. In dieser Arbeit habe ich versucht zu zeigen, wieweit das psychische Problem der betroffenen Personen zur Erhellung der Aporien unseres sog. »normalen« Zeitbewusstseins dienen kann (auch wenn hier die psychopathologische Daseinsanalyse nicht das eigentliche Arbeitsthema ist).

Uneinigkeiten sind wohl auch hinsichtlich kunsttheoretischer Fragen geblieben. Ich bin jedoch den Kunsthistorikern (u. a. Frau Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen) sehr dankbar, die mir von verschiedenen Standpunkten her wertvolle Hinweise und kritische Bemerkungen gegeben haben. Ich danke ferner dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin und dem Walter Benjamin Archiv (Akademie der Künste, Berlin) für die freundliche Erlaubnis zur Einsicht in die Archivmaterialien, sowie der Staatsbibliothek zu Berlin und der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin für die Einsichtsgenehmigung in ihre Rara-Bestände.

Finanziell ist mein Forschungsaufenthalt vor allem durch Heiwa Nakajima Foundation ermöglicht worden. Ohne ihre großzügige Unterstützung hätte ich meine Forschung – deren Prinzip wohl nicht den aktuellen Strömungen entspricht – nicht zu Ende durchführen können. Nicht zu vergessen ist auch die Unterstützung von dem Goethe-Institut Tokyo, das mir zuvor dankenswerter Weise einen zweimonatigen Aufenthalt in Berlin ermöglicht hatte.

Und nicht zuletzt bin ich Herrn Prof. Dr. Jochen Hörisch sowie Herrn Prof. Dr. Friedrich Kittler zu Dank verpflichtet; erst mit ihren Befürwortungen konnte ich meinen Forschungsaufenthalt realisieren. Wegen zu großer Abweichung meines Forschungsthemas bin ich nicht bei ihnen geblieben, aber von ihnen glaube ich zumindest einigermaßen die Methode gelernt zu

haben, an den Randgängen des etablierten Diskurses zu arbeiten. Den weiteren Professoren, von denen ich in der Tokioter Studienzeit betreut worden war, möchte ich bei Gelegenheit einer japanischsprachigen Publikation meine Dankbarkeit bezeigen.

Agnes Hoffmann danke ich weit mehr als für eine bloße Textkorrektur. Die dennoch bleibenden sprachlich-stilistischen Eigentümlichkeiten sind auf meinen Eigensinn zurückzuführen.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit besteht aus zwei Teilen.

Erster Teil: **Photo-Graphie** untersucht Benjamins Auratheorie im Kontext seiner persönlichen »Melancholie«. Betrachtet wird nämlich nicht so sehr der kulturhistorische Hintergrund seines Melancholiebegriffs (dem er u. a. in seinem Trauerspielbuch nachging) als seine eher privatim verfasste »Tagebuch«-Literatur, vor allem *Das Tagebuch* seiner frühen *Metaphysik der Jugend*; wir sehen darin das Zeugnis seiner persönlichen Leiden und die Grundstruktur seiner späteren Auratheorie (bes. seines Photographie-Essays) zugleich. Mit dieser Vorgehensweise ist allerdings keine Herabwürdigung seiner Theorie beabsichtigt; wie wir sehen werden, bietet uns seine Auratheorie gerade wegen mancher »pathologischen« Züge Anlass dazu, die Bedingungen unserer historischen Erfahrung im neuen Licht zu betrachten. Zur topologischen Analyse seiner »Tagebuch«-Literatur ziehen wir u. a. die Zweite Topik Freuds (Es / Ich / Über-Ich) heran (1.1). Freilich hat auch Benjamin selber versucht, die »melancholisch« gefärbte Auratheorie seines Photographie-Essays zu einer allgemeinen Theorie der ästhetischen Erfahrung zu entwickeln; er tat dies im berühmten Kunstwerkaufsatz und in den Baudelaire-Studien durch eine medienhistorische Kontextualisierung seiner auratischen Erfahrung. Wir betrachten aber die Tragweite dieses Versuchs vor allem im Kontext der kantischen Ästhetik, die in der heutigen Kunsttheorie (u. a. in der Modernismus-Debatte nach C. Greenberg) nachhaltige Prägungen hinterlassen hat. Wir betrachten zugleich Benjamins These, dem »Verfall der Aura« im Komikkino eine positive politische Bedeutung beizumessen sei, mit Rücksicht auf Freuds Theorie des Lachens (1.2). Die Topik seiner »Tagebuch«-Literatur hinterließ übrigens ihre Prägung auch in seiner Beschreibung der Graphik und Malerei, wenn diese auf dem Schauplatz der baudelaireischen Melancholie – im Drogen- und Konsumrausch der Großstadt Paris – betrachtet wurden; er sah dort seine Vater- und Großvatergeneration im rauschhaften Bildkonsum begriffen, im Kampf gegen ihren eigenen Trübsinn. Im Schlusskapitel betrachten wir, wie er im Anblick dieser berauschten »Väter« ein Korrektiv zu seiner eigenen Vaterinstanz – seinem »Über-Ich« – gesucht hat (1.3).

Zweiter Teil: **Graphik / Malerei** untersucht seine frühe, noch unter Missachtung und Missdeutung leidende Bildtheorie. Neuerer Sekundärliteratur zufolge soll sie davon zeugen, dass der junge Benjamin in Anknüpfung an die modernen Koloristen (u. a. Kandinsky) der »kantianischen« Linearität des Kubismus ablehnend gegenübergestanden hätte¹. Zur Korrektur

¹ Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg, 2007 (vgl. auch ders., *Fragmente zur Ästhetik / Phantasie und Farbe*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 124-133). Während die erste nähere Studie von Howard Caygill (*Walter Benjamin*, London (u.

dieser These betrachten wir zuerst seine distanzierte Haltung zum Kubismus genauer. Wie wir sehen werden, ging es ihm dabei nicht um den Unterschied zwischen Kubismus und Kandinsky, sondern um den zwischen Picasso und Klee; er schätzte die streng kubistische »Dekonstruktion« der Perspektivenordnung der Malerei viel weniger als die Weise, wie Klee in nur lockerer Anknüpfung an die Kubisten Assoziationsspiele in Bild, Wort und Schriftzeichen entwickelte. Die Bedeutung dieser Stellungnahme soll im Kontext der sog. »formalistischen« Kubismusanalyse (Greenberg, Krauss u. a.) erhellt werden (2.1). Darauf betrachten wir seine Beschäftigungen mit Kandinsky, der ihn anders als der Ex-Graphiker Klee durch eine monumentale apokalyptische Malerei beeindruckte. Angeregt durch dessen Mystik einerseits, durch die assoziationsreiche Zeichenkunst Klees, der Kinder usw. andererseits machte er in *Malerei und Graphik* (1917) einen Ansatz zur metaphysischen Kunstsemiologie (2.2). Im Kapitel 2.3 legen wir den bald darauf verfassten Schlüsseltext *Zeichen und Mal* aus; diese scheinbar esoterische Zeichentheorie fasste die Rolle des Kultbildes implizit im Kontext der handwerklich-industriellen Stilentwicklung auf, so dass wir auch und gerade im Kontext seines »materialistischen« Spätwerks ihre einzigartige Bedeutung feststellen können. Das Schlusskapitel (2.4) rekonstruiert die Entwicklung seiner Bildtheorie von ihren Anfängen (1914) bis zur *Berliner Kindheit (Tiergarten)*. Wir werden sehen, wie er anhand seiner Zeichen-Mal-Theorie seinen frühesten, romantisch gefärbten Phantasiebegriff revidiert hat, und wie er darauf eine dialekti-

a.), 1998) sich auf eine philosophisch-theoretische Lektüre beschränkt hatte, unternahm Brüggemann eine geistesgeschichtlich kontextualisierende Deutung. Ihm verdanken wir zwar Auskunft über die Themen, die wir in der vorliegenden Arbeit nicht behandeln können (Benjamins Umgang mit den einzelnen Kinderbüchern, mit der belgischen Moderne, mit der spanischen Barockmalerei usw.). Aber ausgehend von der genannten Kubismus-Kandinsky-Gegenüberstellung missverstand er nicht nur Benjamins Schlüsselbegriffe („das getuschte Bild“, „Unschuld“, „unfarbig / farblos“ usw.), sondern vermochte auch in dessen frühem *Regenbogen*-Dialog nur die Disposition zu finden, die den alten romantisch-sexistischen Schematismus bloß reproduziert. Die vorliegende Arbeit bietet Korrektur dazu an, indem sie die Analyse der von Brüggemann missachteten Texte von 1917 ins Zentrum der Studie stellt. — Die seit D.-H. Kahnweiler immer wieder fingierte »Kantianische« Kubismustheorie selbst ist allerdings nicht unbedingt schädlich. Wie Yve-Alain Bois in seinem Essay über Kahnweiler sagt, „Kant is not necessarily the indispensable sesame of cubism, although he may have been for Kahnweiler. It is more important that Kahnweiler had a theory, unlike his french colleagues [...]. As the epistemologist Alexander Koyré has written, »The possession of a theory, even a false one, constitutes enormous progress in comparison with the pretheoretical state«. For Kahnweiler, German aesthetic Kantianism authorized the emergence of a formalist criticism in the best sense of the term (attention to processes, to the means by which a work of art produces itself)“ (*Painting as Model*, Cambridge (Mass.)/ London, 1990, S. 68f.).

Nur darf man solche »Kantianer« nicht beim Wort nehmen, um ihrer Parole —ohne genaue Bildbetrachtungen— ein reines »entbegriffliches Sehen« (Brüggemann) gegenüberzustellen.

sche Beschreibung der Phantasie, Farbe und Kindheit entwickeln sollte. Bei dieser Betrachtung werden wir zugleich den bisher verkannten Zusammenhang zwischen seiner Farben- und Geldtheorie aufschließen können.

Im Laufe dieser zweiteiligen Untersuchungen wird es sich herausstellen, dass Benjamin in seiner Beschreibung vom photo-graphischen und vom graphischen Bildraum grundverschiedene Perspektiven einnimmt. Im graphischen Bildraum stößt er auf einen Bannkreis oder auf eine Grenze (Grenze zum Wahnsinn, zur Kindheit usw.), deren Überschreitbarkeit er zu erörtern hat. Bei der photo-graphischen Bildbeschreibung hingegen scheint er sich von Anfang an – wie »geheiligt« – in einem Bannkreis zu finden, was die Gefahr einer imaginären Transzendenz mit sich bringt (Begegnungen mit dem unwiederbringlich Verlorenen); und zur Korrektur benötigt er eine Umkehr der Perspektive. In **Exkurs(ion): Zum Begriff des Graphischen** suchen wir uns einen näheren Einblick in diese Besonderheit seiner Raumauffassung zu verschaffen, und zwar anhand seines kleinen Textes *San Gimignano*. Wir unternehmen dabei auch weitere Annäherungen an die Begriffe, die (wie wir in den beiden Hauptteilen sehen werden) in seinem Bildraum bedeutsame Rollen spielen: nämlich die Begriffe „Leben“, „Sehnsucht“, „Scham“ sowie „Unschuld“. Im Vergleich zu den Hauptteilen hat dieser Exkurs einen eher experimentellen Charakter, da der Text selbst eine unübersichtliche Collage der Bildzitate darstellt.

Der Vorteil der Onlinepublikation besteht vor allem darin, dass sie die Hauptprobleme der Kunstbücher (Kostspieligkeit, Sperrigkeit und Gewicht) durch Hyperlinks auf die bereits vorhandenen Online-Abbildungen lösen kann. Prometheus (<http://www.prometheus-bildarchiv.de>) ist wohl das brauchbarste Online-Bildarchiv für die vorliegende Arbeit. Anders als Wikimedia und Zeno.org ist es zwar nicht allgemein zugänglich, aber seine Datenbanken stehen den Lesern innerhalb des Campusnetzes zahlreicher Hochschulen kostenlos zur Verfügung. Die URLs seiner Abbildungen können sich allerdings nach jedem update verändern; die von mir gesetzten Links auf sie können also versagen – sie besagen jedoch zumindest das Vorhandensein der betreffenden Prometheus-Abbildung. Falls die Links nicht funktionieren, möchte ich die interessierten Leser bitten, selber Künstler und Werktitel in prometheus-Suche einzugeben, um gute Farbabbildungen betrachten zu können. (Da auch die Links auf andere Bildquellen mit der Zeit verfallen können, werde ich in Zukunft eine Homepage als Nachtrag zur vorliegenden Dissertation erstellen, wo man die Liste der aktualisierten Links bzw. weitere relevante Abbildungen finden können.) Die Leser haben freilich auch die Möglichkeit, unabhängig von den von mir gesetzten Links Online-Farabbildungen herauszufinden, indem

sie Künstler und Titel (sowie ggf. Entstehungsjahr und Besitzernamen) in Google und andere Suchmaschinen eingeben.

Folgende Literatur wird in der vorliegenden Arbeit gewohnheitsgemäß abgekürzt angegeben.

1. Textstellen von Benjamins und Kants Schriften werden mit Kürzeln (hier fett gedruckt) angegeben:

Walter Benjamin Gesammelte Schriften, Bd. I-VII und Supplement I-III, Frankfurt am Main, 1972ff: zitiert mit Bandnummer (römisch **I-VII**), Supplement als „**Suppl.**“ — Seitenangaben zu diesen Bänden werden in der Regel in den Text eingefügt, unmittelbar nach dem Zitat.

Walter Benjamin Gesammelte Briefe, Bd. I-VI, Frankfurt am Main, 1995ff: zitiert als **Briefe**

Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, 1781: Seitenzahlen wie gewohnt nach „**A**“ angegeben

Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, 1787: Seitenzahlen nach „**B**“ angegeben

Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, 1793: Seitenzahlen nach „**B**“ angegeben

Kant's Werke, Akademie-Ausgabe, Berlin, 1900ff: zitiert als „**AA**“

2. Die Werkkataloge folgender Künstler werden mit Kürzeln (hier fett gedruckt) angegeben:

(Cézanne) **Rewald**:

John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, 2 vols., London, 1996.

(Goya) **Harris**:

Tomás Harris, *Goya*, vol. II, Oxford, 1964.

(Kandinsky) **R/B**:

Hans Roethel / Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Bd. 1, München, 1982.

(Klee) **PKS**:

Paul Klee: Catalogue raisonné, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Bern, 1998ff.

(Macke)

H: Ursula Heiderich, *August Macke - Aquarelle. Werkverzeichnis*, Ostfildern-Ruit, 1997.

Vr: Gustav Vriesen, *August Macke*, Stuttgart, 1957.

(Manet) **R/W**:

Denis Rouart / Daniel Wildenstein, *Edouard Manet*, Vol. 1, Lausanne, 1975.

(Meryon)

DW: Loys Delteil / Harold J. Wright, *Charles Meryon*, New York, 1924.

S: Richard S. Schneiderman, *The catalogue raisonné of the prints of Charles Meryon*, London, 1990.

(Picasso)

Daix: Pierre Daix / Joan Rosselet, *Le cubisme de Picasso*, Neuchâtel, 1979.

Z: Christian Zervos, *Oeuvres de Pablo Picasso*, T. 2-1/2-2, Paris, 1961/1967.

(Pissarro) **P**:

Joachim Pissarro / Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro*, Vol. I-III, Paris, 2005.

(Raffael) **M**:

Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael*, 2 Bde, Münster, 2001/2005.

(Redon)

M: André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris 1923.

W: Alec Wildenstein, *Odilon Redon*, Paris 1992-98.

(Rembrandt)

B: Stephanie S. Dickey (ed.), *The illustrated Bartsch*, vol. 50, New York, 1993.

Ben: Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, vol. VI, London, 1973.

3. Zitate aus den **biblischen Texten** werden nach ihren Titeln, Kapitel- und Absatznummern angegeben.

1 Photo-Graphie

„Es gibt nichts Ärmeres als eine Wahrheit, ausgedrückt wie sie gedacht ward. In solchem Fall ist ihre Niederschrift noch nicht einmal eine schlechte Photographie. Auch weigert sich die Wahrheit [...] vorm Objektiv der Schrift, wenn wir uns unters schwarze Tuch gekauert haben, still und recht freundlich zu blicken. Jäh, wie mit einem Schlage will sie aus der Selbstversunkenheit gescheut und sei es von Krawall, sei's von Musik, sei es von Hilferufen aufgeschreckt sein. Wer wollte die Alarmsignale zählen, mit denen das Innere des wahren Schriftstellers ausgestattet ist? Und ›Schreiben‹ heißt nichts anderes als sie in Funktion setzen.“ (Einbahnstraße; IV 138)

1.1 Wie erscheint die Aura? – Die Topologie des »Tagebuchs«

“»Alle Gegenstände schwellen von selbst in Landschaften zusammen.« Ich seufze, worauf V.P. bemerkt: »Das Seufzen gleicht Aussicht; wir haben schon Aussichten geseufzt.« (Die Ferne lag vor seinen Augen wie hingehaucht. Die Ferne nähert sich in dem Maße dem Atem als sie sich vom Blick entfernt.)“ – Fritz Fränkels Drogen-Protokoll, 18. 4. 1931 (VI 603)

Zum Inhalt dieses Kapitels:

Es gibt bereits mehrere Forschungen über Benjamins Freud-Rezeption. Darüber hinaus gibt es auch Versuche, seine Auratheorie von Freud und Lacan her zu deuten¹; dort aber wurde sie meist wie eine »fertige« Theorie behandelt. Wir betrachten sie hier stattdessen in ihrem statu nascendi, in seinem Kampf mit der Melancholie. Zuerst betrachten wir, welche Rolle die Stimme oder der »Hauch« in den von ihm beschriebenen »auratischen« Erscheinungen spielt. Beispiele dafür suchen wir in *Moskauer Tagebuch* (1.1.1). Die eigenartige Struktur dieser Erscheinung wird anhand seines frühen metaphysischen *Tagebuch* (1.1.2) und seines späteren Photographie-Essays (1.1.3) näher untersucht. Wir werden dabei bereits in seiner frühesten Bildbeschreibung gewisse topologische Entsprechungen zu Freuds metapsychologischem Erinnerungs- und Seelenmodell feststellen, gemäß denen er allerdings in seinem Spätwerk Freud konsequent missdeuten sollte.

1.1.1 Von Moskau nach Paris: Abstraktion und Einfühlung am Heiligen Abend 1926

1.1.1.1 Stimme und Erscheinung in Cézannes Sommerwald

Am 24. 12. 1926 besucht Benjamin in Moskau die “zweite Sammlung der neuen Kunst des Westens”. Das Gebäude gehörte vor der Oktoberrevolution dem Sammler Iwan Morosow; dieser besaß neben Sergej Schtschukin, dessen ehemaliges Palais Benjamin drei Wochen später besuchen sollte, die wichtigste Sammlung der neuen französischen Malerei in Russland. Dieses Museum lag allerdings Benjamin zufolge nicht in seinem Besichtigungsplan. Er hat es bloß zufällig nach einem Besuch des Spielzeugmuseums – die Volkskunst war für den Autor, der sich mit der Theorie des »Kunstwollens« (Riegl/Worringer) vertraut gemacht hatte, ein nicht minder wichtiger Forschungsgegenstand als die so genannte »große« Kunst² – an einer Omnibushaltestelle entdeckt:

“Weil ich nun aber davor stand, ging ich hinein. Vor einem außerordentlich schönen Bilde von Cézanne kam mir der Einfall, wie die Rede von »Einfühlung« sprachlich schon falsch ist. Mir schien, soweit man ein Gemälde erfasst, dringt man durchaus nicht in seinen Raum ein, vielmehr stößt dieser Raum, zunächst an ganz

¹ Vgl. u. a. Gregor Schwering, *Benjamin – Lacan: Vom Diskurs des Anderen*, Wien, 1998.

² Vgl. dazu vor allem den Aufsatz *Einiges zur Volkskunst* (um 1927/29; VI 185ff.).

bestimmten, unterschiednen Stellen, vor. Er eröffnet sich uns in Winkeln und Ecken, in denen wir sehr wichtige Erfahrungen der Vergangenheit glauben lokalisieren zu können; es ist etwas unerklärlich Bekanntes an diesen Stellen. Dies Bild hing an der Mittelwand des ersten der beiden Cézanne-Säle^{3]}, genau dem Fenster gegenüber im vollen Licht. Es stellte eine Chaussee dar, wo sie durch Wald läuft. An einer Seite hat sie eine Häusergruppe". (*Moskauer Tagebuch*; VI 325)



Abb. 1: Cézanne, *Les clos des Mathurins à Pontoise*, um 1875, 58x71cm, Rewald 310, Puschkin Museum, Moskau (ehem. Sammlung Morosow); Charles Sterling, *Musée de l'Ermitage*, Cercle d'Art, Paris, 1957, Pl. 91.

Farbabbildung: [Autour de l'impressionnisme / Impressionnisme / CEZANNE Paul / Paul CEZANNE "Le Clos des Mathurins à Pontoise"](#)

In Anlehnung an die stilpsychologische Polemik Worringers (»Abstraktion« vs. »Einfühlung«⁴) beschreibt er hier das oben abgebildete Gemälde (**Abb. 1**). Bis vor kurzem konnte dieses Bild wegen seiner uneindeutigen stilistischen Merkmale nicht einstimmig datiert werden. Zum einen ist es an manchen Stellen mit einem Spachtel ausgeführt, was uns an den wilden

³ Nach Benjamins Beschreibungen scheinen die Sammlungen Morosows und Schtschukins, die bald (1928) räumlich vereint werden sollten, bereits zu diesem Zeitpunkt – wohl anlässlich einer gerade abgeschlossenen Cézanne-Gogh-Ausstellung (1926) – größtenteils gemischt und nach Künstlern umsortiert worden zu sein: Cézanne, Renoir, Pissarro, Monet usw. für die "zweite Sammlung", Gauguin, Matisse, Picasso usw. für Schtschukin-Palais.

⁴ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908.

“Couillarde”-Stil des jungen Malers (1860er Jahre) erinnert; die Farben sind aber nicht mehr so dick aufgetragen wie damals. Zum anderen bleiben hier die systematischen Parallelstriche noch aus, die er in den späten siebziger Jahren entwickeln sollte.

Durch neue Forschungen scheint zwar die Datierungsfrage gelöst; die in diesem Bild erprobte Kombination von Pinsel- und Spachtelstrich belegt demnach die Bemühungen des Malers, der um 1875 gemeinsam mit Pissarro einen Ausweg aus der formauflösenden impressionistischen Strichführung suchte⁵. Aber eine weitere Frage drängt sich auf: Warum wurde Benjamin, der bereits in einer Pariser Cézanne-Ausstellung (Bernheim-Jeune, Juni 1926, mit mehr als 50 Gemälden) einen Überblick über den Stilwandel des Malers gewonnen hatte⁶, von dieser Landschaft und nicht von den daneben hängenden »reifen« Meisterwerken⁷ besonders beeindruckt? Denn die Werke um und nach 1880 ließen sich leichter auf die protokubistische »Abstraktion« (die »haptisch«-vorstoßend wirkende multiple Perspektive, die bei Picasso weiterentwickelt werden sollte⁸) beziehen als der temperamentvoll schwankende – immer noch recht »sensualistische«⁹ – Stil seiner früheren Gemälde.

Vielleicht waren es nicht zuletzt die günstigen Lichtverhältnisse, die dem Bild eine »außerordentliche« Schönheit verliehen haben; die in der tief einstrahlenden Wintersonne schimmern- den Pinsel- und Spachtelspuren ließen die dargestellte Landschaft in greifbare Nähe vorstoßend erscheinen. Dank dieses Lichteffekts widerfuhr aber dem Tagebuchschreiber etwas Einmaliges: ein kollektives Déjà-vu, wobei sein individuelles Ich zur Auflösung gebracht worden ist. Denn das “ich”, dessen Subjektstatus einmal durch den vorstoßenden “Raum” abgelöst wurde, löste sich darauf in “uns” auf — pluralisiert im Gegensatz zu einem „man“, der singularisch in den Bildraum eindringen würde. (Mit Worringer zu reden: Es scheint, als wäre hier mit dem »Abstraktionsdrang« der verlorene ästhetische Gemeinsinn der »Urvölker« im modernen Individuum wieder erwacht.)

⁵ Näheres zu dieser Kombination vgl. Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting: Cézanne & Pissarro 1865-1885*, New York, 2005, S. 52-54, 145.

⁶ Vgl. *Briefe*, Bd. III, S. 172 (An Julia Radt-Cohn, 9. 6. 1926). Die Exponate sind aufgelistet in John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, vol. 1, London, 1996, S. 567.

⁷ Von den übrigen 24 Gemälden sind (nach der allgemein anerkannten Datierung) nur zwei aus den sechziger und zwei weitere aus den frühen siebziger Jahren; andere sind spätere Werke.

⁸ Näheres dazu vgl. 2.1.1

⁹ Worringer sah in der Malerei von Cézanne und Van Gogh zweierlei Versuche, die sensualistisch »geschwächten Kunstinstinkte« der Europäer zu überwinden und ein »abstraktes Raumspiel« des Geistes zu erreichen; der eine führte zum Kubismus, der andere zum Expressionismus (*Bemerkungen zum Kubismus*, in: Paul Erich Küppers (Hg.), *Das Kestnerbuch*, Hannover, 1919, S. 145-152).

Und die so aufgetauchten “wir” wollen an den “bestimmten” Stellen des Bildes “sehr wichtige Erfahrungen der Vergangenheit lokalisieren”, dort etwas “Bekanntes” entdeckt haben, was jedoch “unerklärlich” bleibt. Auf der Suche nach einer erklärlichen Lokalisierung kommt Benjamin wieder zu sich, am Tisch eines Moskauer Hotelzimmers: “Dies Bild hing an der Mittelwand [...] im vollen Licht”, notiert er. — An welchen Stellen war dies Unerklärliche zu lokalisieren? Betrachten »wir« das Bild genauer, mit Pissarros Werk vergleichend.

(Pissarro)



(Pissarro)



Kompositionsschema zu Abb. 1 (Cézanne)



Abb. 2: (l. o.) Pissarro, *Route de Sainte-Antoine à L'Hermitage, Pontoise*, 1875, 52x81cm, P408, Basel (Dauerleihgabe); Ludovic Rodo Pissarro / Lionello Venturi, *Pissarro*, Paris, 1939, Nr. 304.

Abb. 3: (l. u.) Pissarro, *Vue sur la maison des Mathurins, Pontoise*, 1873, 59x73cm, P293, Privatbesitz; Pissarro / Venturi, Nr. 212.

Pissarro malte die genannte “Chaussee” zweimal. Da seine zweite sommerliche Ansicht (**Abb. 2**) uns trotz ihrer mit dem Cézanne-Bild ähnlichen Farbtöne einen weit übersichtlicheren Blick auf die Umgebung – von einem weit höheren Blickpunkt aus, in einem breiteren Querformat – bietet, möchten wir hier nur seine erste Herbstansicht (**Abb. 3**) heranziehen. Diese zeigt den Gegenstand im fast gleichen Bildformat und in ähnlichen Höhenverhältnissen wie Cézannes Bild, bietet aber wegen des Laubfalls eine gute Aussicht auf die Ferne; die einstige Einsiedelei bildet ein stabiles Kompositionszentrum, indem ihre Dachkanten genau den Bilddiagonalen entsprechen und sich zugleich mit der Horizontlinie kreuzen. Cézanne rückte im Vergleich

dazu etwas nach links und stellte einen engeren Ausschnitt der Tallandschaft im dichten Grün dar, so dass wir darin wie Benjamin einen Waldweg sehen könnten; dadurch entstand aber auch eine viel dynamischer wirkende Komposition, in der mehrere partielle Bilddiagonalen gleichsam miteinander konkurrieren.

Die Dachkanten der Häuser bilden eine schräge Konstruktionslinie (A_1), die sich am Dach des unteren Hauses mit ihrem Gegenstück (B_1 : durch Farbgrenzen und Strichführungen angedeutet) kreuzt. Anders aber als bei Pissarro erreichen diese »Diagonalen« den rechten Bildrand nicht; dieses Ungleichgewicht ließe sich optisch nur durch die weiteren noch steileren »Diagonalen« ausgleichen, die rechts um die mittelgründige Baumgruppe herum – anhand der unterschiedlichen Grüntöne ihres Laubwerks – zu erkennen sind (A_2 , A_3 , B_2 , B_3). Ein weiterer Unterschied liegt in der Darstellung des Wegs. Während bei Pissarro der graublaue Weg¹⁰ gradeaus läuft und am rechten Rand durch den gelbgrünen Hang verdeckt wird – die kältere Farbe des ersteren wird also auch dem psychologischen Assoziationsgesetz gemäß von der wärmeren Farbe des letzteren räumlich zurückgedrängt – , konturiert Cézanne umgekehrt den grünen Hang bis zum rechten Bildrand mit dem schwungvollen Strich des hellen ockergelben Wegs derart, dass dieser den Eindruck erweckt, als ob er rechts bergauf führte (dieser Eindruck stützt sich auch auf den im Vergleich zu Pissarro weit hochragenderen Hügel am Horizont) und links dagegen etwas zu uns kurvte; und in beiden Teilen sieht der Weg wie von der Grundebene abgehoben aus, ohne im Grünen ruhig eingebettet zu bleiben.

Diese gekrümmte Erscheinung des Wegs und die darauf schrittweise verengt sich überlagernden Diagonalen bringen die ganze Komposition in Bewegung. Sie bewirkten, dass Benjamin das »Vorstoßen« einiger Bildteile – und im Gegenzug das Zurückziehen anderer Teile – empfand. Die Entfernung der dargestellten Gegenstände, die durch all diese Entstellungen optisch evoziert wird, lässt sich als messbare Ausdehnung (extensive Größe) nicht festlegen; Farben lassen mit ihren intensiven Größen – mit dem graduellen Unterschied der nebeneinander stehenden Grün-, Ocker- und Blautöne, mit ihrem jeweils “ganz bestimmten, unterschiedenen” Stellenwert – die Bildfläche in unbestimmbarer Ausdehnung vor- und zurücktreten. Auf die Besonderheit dieser Raumdynamik hat auch Kurt Badt hingewiesen, und zwar im Vergleich mit Pissarros Bild¹¹; er suchte sie aber nach einem nicht unfraglichen psychologischen Schema (Cézannes Entwicklung von der frühen “Nahsicht” zur späteren “Fernsicht” als “symboli-

¹⁰ Farabbildungen der drei Gemälde findet man in Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting*, Pl. 53-55; ders., *Camille Pissarro*, München, 1993, S. 93ff.; sowie in P293 und P408.

¹¹ Badt zieht dabei allerdings nur die zweite Sommeransicht P408 heran (*Die Kunst Cézannes*, München, 1956, S. 202ff.).

scher Form”) zu interpretieren. In solch einem Entwicklungsschema war Benjamin nicht verhaftet. Er bereitet aber seinerseits Schwierigkeiten, indem er das Bild auf »unsere« vergangenen Erfahrungen bezieht. Was ist eigentlich mit »etwas uns unerklärlich Bekanntem« gemeint? — Lasst uns versuchsweise die berühmte »Sommerlandschaft« heranziehen, die er in *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) so schildern sollte:

“Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat — das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.” (II 378)

Oder dieselbe Landschaft im berühmten Kunstverkaufsatz (1935-39; I 440, 479, VII 354), in der die Zeit der Erscheinung nur deshalb auf einen Sommernachmittag verschoben werden sollte, weil in Paris die Sommersonne fast zwei Stunden später den Zenit erreichte als in Berlin (anders als in Deutschland war in Frankreich schon damals die Sommerzeit eingeführt). — Scheinbar gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen dieser und jener Landschaft; hier scheint ein “Betrachter” in der Landschaft, im Schatten eines Baums zu sein, bei Cézanne aber war keiner im Bild, keine Staffage im Baumschatten. Dieser Unterschied wird jedoch fraglich, wenn wir bei Cézanne lange genug dem einem »Gebirgszug« gleich hochragenden Hügel am Horizont oder dem »Zweig« der davor stehenden Bäume gefolgt haben, »bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat«. Dann werden wir selber als »Betrachter« im Schatten der Bäume Ruhe finden¹²; wir werden nur noch eine so hauchdünne Distanz zum Bild empfinden, als ob auf unseren Standort – der etwas dunkler zu sein scheint als die Umgebung der Häusergruppe – ein hoher Baumzweig seinen Schatten würfe. Mit dieser hauchdünnen Ent-Fernung erscheint eine einmalige »Ferne, so nah sie sein mag«: der einstige *clos des Mathurins*, der 50 Jahre nach der Verfertigung des Bildes in Moskau in fast greifbarer Nähe des Betrachters sich zeigt. Die sommerliche Landschaft verwickelt »uns« an der lichtdurchfluteten Mittelwand, wie an einem Sommermittag, in ein »sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit«, in dem Nähe mit Ferne, Gegenwart mit »unerklärlich bekannter« Vergangenheit sich verschränkt, bis die außerbildliche Distanz (Pontoise - Moskau) von der bildinneren Entfernung (Horizont - Baumzweig) überblendet wird — als ob wir »Betrachter« von hinten her photographisch oder photogrammartig auf das schimmernde Grün der Mittelwand, auf den Schatten der Mittagssonne, abgebildet worden wären. Eine berechtigte Assoziation;

¹² Samuel Weber hat auf diese zweideutige Stellung des »Betrachters« in der Landschaft des Benjaminschen Kunstverkaufsatzes hingewiesen (*Mass Mediauras*, Stanford, 1996, S. 85ff.).

denn auch der Maler selbst fühlte sich bei der Arbeit wie eine „lichtempfindliche Platte“, auf der sich die ganze Landschaft abzeichnen sollte¹³.

(Diese Teilnahme an der Erscheinung erinnert manche Leser vielleicht an den späten Heidegger, der in Cézannes Bildern „das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung des Anwesens“ sah¹⁴. Er schrieb: „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / von Anwesendem und Anwesenheit einfältig / geworden, „realisiert“ und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnisvolle Identität“¹⁵. Was trennt diese geheimnisvolle »Verwindung« vom auratischen »Gespinnst« Benjamins? Der Unterschied liegt nicht nur in Heideggers Vorliebe für Cézannes Spätwerk; bei Heidegger scheint das Dasein seines eigenen Leibs – der Körper des atmenden bildexternen Betrachters – nicht thematisiert zu sein. Wohl daher ist bei ihm die Gefahr einer Mystifizierung der Differenz größer als bei Benjamin¹⁶; dieser musste im Gegensatz dazu schlicht unverkennbarer Weise – durch eine leibliche Beteiligung, wie wir später sehen werden – mit der Gefahr der medialen Mystik kämpfen.)

Diese quasi-photographische Übertragung erfolgt nicht nach einer willkürlichen Einfühlung, sondern mit einem unwillkürlichen Vorstoß des Bildraums, wobei wir uns an eine bestimmte aber nur *unerklärlich* bekannte Vergangenheit erinnern. Wie bei Proust unwillkürliche Erinnerungen durch einen unerwarteten Katalysator (z. B. am Geschmack eines Madeleine) hervorgerufen werden, so ist auch bei Benjamin das unwillkürlich auftauchende Bild des Einmaligen unerklärlicher Weise mit einem Sommermittag, einer lichtdurchfluteten Mittelwand usw. verbunden¹⁷. Auch als Proust-Übersetzer – und gerade in Moskau war er nebenbei damit beschäf-

¹³ Cézanne zufolge soll der Maler „in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen“ (Gespräch mit Gasquet; in Cézanne, *Über die Kunst*, hrsg. v. W. Hess, Mittenwald, 1980, S. 13).

¹⁴ Zit. nach Christoph Jamme, „Zwiefalt“ und „Einfalt“ : Heideggers Deutung der Kunst Cézannes, in: István M. Fehér, *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlin, 1991, S. 104.

¹⁵ *Gedachtes*, in: *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 13, FfM, 1983, S. 223.

¹⁶ Wir können in der vorliegenden Arbeit den Unterschied zwischen Benjamins und Heideggers Bildauffassung nicht näher betrachten. Vgl. dazu u. a. Weber, *Mass Mediauras*, S. 85ff.

¹⁷ Benjamins Gedächtniskunst stützt sich immer wieder auf das Bild der Mittagssonne; vgl. z. B. *In der Sonne* (1932; IV 417ff.) und *Kurze Schatten II* (1933; IV 425ff.). — In *Einiges zur Volkskunst* (um 1927/29; nicht zur Veröffentlichung bestimmt) verbindet er die Déjà-vu-Erfahrung des sonnigen Tags mit der „Volkskunst“ bzw. dem „Kitsch“ in Verbindung und stellt sie der Erfahrung der „großen Kunst“ à la Tizian oder Monet gegenüber (VI 186f.). Diese (etwas zu pauschale) Dichotomie wird gut verständlich, wenn man daran denkt, dass auch Worringer der »sensualistischen« westlichen Kunst (von der Renaissance bis Impressionismus) die Abstraktion altorientalischer, gotischer, kubistischer und expressionistischer Kunstwerke gegenüberstellte.

tigt – achtete er auf die Erscheinung des Sommertags: das Bild “löst sich aus dem Gefüge der Proustschen Sätze wie unter Françoisens Händen in Balbec der Sommertag, alt, unvordenklich, mumienhaft aus den Tüllgardinen”¹⁸, sagt er (*Zum Bilde Prousts*, 1929, II 314). Der auratische „Sommermittag“ ist also eine Abstraktion, ein gleichsam altorientalistisch-arabeskes¹⁹ Gespinst, an dem der “Augenblick” (der Betrachtung) und die (gesuchte) “Stunde” nur abwechselnd, disjunktiv – durch “oder” getrennt – teilhaben. Die photographische Übertragung Benjamins vermag nicht, die so in hauchdünner Entfernung aufgeblendete mutmaßliche Urszene in einen sinnhaften Zusammenhang zu bringen. Sie bringt nur selbstreferenziell und repetitiv etwas buchstäblich »unerklärlich Bekanntes« zum Vorschein, zum Vor- oder Ausstoß: den sinnlich-sinnlosen Hauch – Aura –, den semantisch unbestimmbaren Atem, der alle unsere mündlichen Äußerungen stumm begleitet hat. „Die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen” wir eben an dieser Grenze der begrifflichen Sprache (kein Wunder also, dass Benjamin auch bei Proust mit Interesse verfolgte, wie der rasselnde Atem des Asthmatikers “in seine Kunst eingegangen” war; II 323²⁰).

In diesem Sich-Atmen-Hören des Betrachters leistet seine Stimme Widerstand gegen eine illusionistisch »einfühlende« Versetzung ins Bild. Dort, wo ein Dichter Ferne und Nähe in den Reimen wie *Gipfel / Wipfel* miteinander verwebt und so uns Leser zur Teilnahme an der dargestellten Szene lockt, setzt uns Benjamin dem prosaischen Geräusch der Wortklänge aus; es stellt die Transparenz der poetischen Mitteilung (Naturnachahmung) in Frage. Seine Antwort auf die Frage: »was ist eigentlich Aura?«, ist also keine konstative Begriffsbestimmung, sondern ein gebrochener performativer Zirkel; indem sie an die Poetik des *locus amoenus* prosaisch anknüpft, hebt sie die Widerspenstigkeit unserer Stimme hervor. Und darin besteht ein sprachliches Pendant zur abstrakt vorstoßenden Bilddynamik Cézannes.

Diese widerspenstige Materialität der Erzählweise war ein Element des benjaminschen »Materialismus«, wie er es einmal in Anknüpfung an Proust andeutete²¹. Filmkenner aber sind mit

¹⁸ Das »mumienhafte« Balbec-Bild erscheint im Satzeschluss von *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

¹⁹ Benjamin spricht im Proust-Essay vom „Nil der Sprache“, vom arabesken „Teppich“ des gelebten Daseins usw.; Proust war für ihn ein „persischer Dichter in einer Pförtnerloge“ (II 310f, 318).

²⁰ Näheres zu dieser »pathologisch« bedingten Unwillkürlichkeit der Proustschen Erinnerungskunst vgl. 1.3.1 und 2.3.2.3.

²¹ Er sieht in der folgenden Bemerkung Prousts (über den Stil Flauberts) ein “kleines Stück materialistischer Analyse”, das “wertvoller” sein soll “als das meiste, was auf diesem Gebiet existiert”: “Nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d’un excavateur. Car si [...] la lampe nocturne de Flaubert faisait aux marins l’effet d’un phare, on peut dire aussi que les phrases lancées par son >gueuloir< avaient le rythme régulier de ces machines qui servent à faire les déblais.

einem derart »materialistischen« Widerstand des Mediums wohl vor allem bei Straub/Huillet vertraut — die beiden sind bekanntlich von Cézanne stark angeregt worden. In ihren Hölderlin-Filmen, die auch in ihrem *Paul Cézanne* (1989) teilweise zitiert sind, zerschellen technisch gespeicherte verbal-musikalische Zitate (Äußerung der Helden; Bach; Beethoven...) an der Stille der auf Leinwand projizierten mediterranen Berglandschaft. Die rezitierten Worte treten in rhythmischen Einschnitten »ausdruckslos« auf, wie Benjamin es bei Hölderlin selbst festgestellt hat²². Wenn wir bei der Betrachtung des Kunstwerks – egal ob der Malerei, Dichtung oder Film – auf einen derartigen Widerstand der Stimme oder des Schalls stoßen, werden wir auf die Hinfälligkeit unserer sprachlich-ästhetischen Mitteilung aufmerksam gemacht. Es ist wegen dieser Hinfälligkeit, dass uns auratische Erscheinungen immer als „einmalige“ vor oder nach ihrem „Verfall“ (I 440, 479, VII 354) vorkommen, mit dunkler Ahnung von vergangenen oder noch zukommenden Katastrophen — wie z. B. mit der Ahnung von Vulkanausbrüchen, wovon der Maler des Mt. St.-Victoire immer ergriffen war; aber auch mit der vom Krieg oder vom gesellschaftlichen Wandel, der das Dasein und die Mitteilungsformen der Bevölkerung unwiederbringlich ändern wird.

1.1.1.2 *Pissarro, Monet und der Hauch der Gewesenen*

In der Kunstkritik (bildender Kunst) wurde ein derartiger Widerstand des Mediums vor allem durch Clement Greenberg thematisiert: die Geschichte der Avantgardemalerei sei “that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane’s denial of efforts to “hole through” it for realistic perspectival space”, sagte er²³. Seine Formel »Widerstand des Mediums Malerei« – die Tragweite und das Problem dieser Formel wollen wir hier nicht näher betrachten²⁴ – ist wohl für die Beschreibung von Cézannes »vorstoßender« Bilddynamik besonders geeignet. Wie wäre es aber im Fall von Pissarro, der noch viel »mäßiger« mit der traditionellen Perspektivenordnung umgegangen zu sein scheint?

Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur” [V 498f. (K3,4)]. — “Wir” werden hier mit der widerspenstigen Dynamik des Atems in ein sonderbares Raum-Zeit-Gespinnst verwickelt.

²² Zum »Ausdruckslosen« vgl. Exkurs(ion) 3.1 und 3.3. — Barton Byg (*Landscapes of Resistance*, Berkeley, Calif. (u. a.), 1995) betrachtet Straub/Huillet’s *Der Tod des Empedokles* (1986) im Zusammenhang mit Benjamins Übersetzungstheorie. Zum Sprechakt als einem ästhetisch-politischen Widerstandsakt bei Straub/Huillet vgl. auch Deleuze, *Kino 2*, FfM, 1991, S. 325ff.

²³ *Towards a Newer Laocoon* (1940), in: *Essays*, vol. 1, S. 34.

²⁴ Vgl. 2.1.1-2.1.3, 2.1.5.

Wir können leider nur spekulieren, wie Benjamin Pissarros Ansichten vom *Maison des Mathurins* – die ihm vielleicht bekannt waren²⁵ – beschrieben hätte. Mit Sicherheit aber hätte er für dessen Herbstansicht das Verb *vorstoßen* nicht verwendet. Auch Greenberg sah Pissarros Beitrag zur modernistischen Malerei nicht im frontalen Widerstand gegen perspektivische Raumgestaltung, sondern in deren Dezentralisierung durch eine »gleichmäßige« Behandlung der ganzen Bildfläche²⁶. Wohl nicht zu Unrecht. Denn Pissarro suchte auch und gerade in den Jahren um 1875, wo er zusammen mit Cézanne eine Erneuerung des impressionistischen Farbauftrags erprobte, die Spannung zwischen Nähe und Ferne anders zu behandeln als sein jüngerer Kollege; in der vorhin genannten Sommeransicht (P408) und in einigen anderen *L'Hermitage*-Ansichten aus derselben Periode²⁷ ging es ihm anscheinend darum, ein friedliches Miteinander der an sich widersprüchlichen Fern- und Nahsicht (Blick auf die entfernte Einsiedelei und Blick auf die davor liegende Hügelflanke) durch die unterschiedliche Kombination der Strich- und Spachtelführung zu ermöglichen.

Hier ist aber nicht der Ort, den Unterschied zwischen Pissarro und Cézanne näher zu erörtern. Wir möchten jetzt nur betrachten, wie Benjamin im selben Museum eine späte Stadtansicht Pissarros beschrieben hat. Das Bild hing dort als Pendant zu einer ähnlichen Stadtansicht Monets und berührte ihn nicht minder stark als Cézannes Pontoiser Landschaft; auch diesmal wurde er auf das Bild durch dessen Aufhängung aufmerksam gemacht:

“In den ersten Sälen aber berührten am stärksten mich zwei Bilder von den Pariser Boulevards, die als Pendants einander gegenüber hängen. Das eine ist von Pissarro, das andere von Monet. Beide geben die breite Straße von erhöhtem Standort aus [...]. Und während bei Pissarro der graue Asphalt mit den unzähligen Equipagen über den größten Teil der Bildfläche sich breitet, ist sie bei Monet zur Hälfte von einer leuchtenden Hauswand eingenommen [...]. Am Fuße dieses Hauses sind vom Laub fast ganz verborgen Stühle und Tische eines Cafés wie ländliche Möbel im sonnigen Wald zu erraten. Pissarro aber gibt den Ruhm von Paris; die Linie der schornsteinbesäten Dächer wieder. Ich fühlte eine Sehnsucht nach dieser Stadt.” (VI 325)

Es handelt sich um Pissarros *Le Boulevard Montmartre, après-midi, soleil* (1897, P1165, heute in St. Petersburg²⁸) und Monets *Le Boulevard des Capucines* (1873²⁹). Die ausführliche

²⁵ P293 wurde vor dem Ersten Weltkrieg in Frankfurt, Bremen und Dresden ausgestellt und war danach vermutlich bis 1918 in Berlin (bei Paul Cassirer) aufbewahrt. P408 wurde 1929 Besitz von Bruno Cassirer.

²⁶ *The Crisis of the Easel Picture* (1961), in: *Essays*, vol. 3, S. 222; *The Later Monet* (1957), in: *Essays*, vol. 4, S. 9. — Greenberg bezieht sich allerdings dabei vor allem auf das Spätwerk Pissarros.

²⁷ Z. B. P348, P405 und P410. Vgl. die Abbildungen im Werkkatalog (P) oder in Joachim Pissarro, *Pioneering Modern Painting*, S. 153f.; Richard R. Brettell, *Pissarro and Pontoise*, New Haven / London, 1990.

²⁸ Abbildungen: [Der Boulevard Montmartre in Paris. - Camille Pissarro; Bridgeman Art Library - Image Search](#).

²⁹ Abbildung: [Bild:Claude Monet 009.jpg - Wikipedia](#); Kat.-Nr. 292 von Daniel Wildenstein, *Claude Monet*, T. I, Genève, 1974.

Beschreibung belegt die Stärke der »Berührung«. Berührt wurde aber hier Benjamin nicht von einem »vorstoßenden« Bildraum, sondern vom dargestellten Boulevard-Gewimmel der Hauptstadt der Dritten Republik. Bekanntlich war es in dieser Stadt, dass er “wie [...] in einem Wald” sich zu verirren gelernt hatte (*Berliner Chronik*, 1932; VI 469). Wohl daran erinnerte ihn hier die »ländlich« anmutende Straßenszene, ohne aber ihn der Übersicht über sie zu berauben. Der hohe »Horizont« der Häuserdächer und das wie »sonniger Wald« anmutende Laubwerk der Bäume verwickeln hier nicht »uns« in ein sonderbares Raum-Zeit-Gespinnst; das Ich des Betrachters ist trotz stärkster Berührung aufrechterhalten: es “fühlte eine Sehnsucht nach dieser Stadt”, ohne die Entfernung zwischen Paris und Moskau aus den Augen zu verlieren.

Wie ist aber diese Sehnsucht zu verstehen? Als eine subjektiv-ästhetische »Einfühlung« des bürgerlichen Individuums in die urbanistisch verkümmerte Quasi-Waldlandschaft, im Gegensatz zur »abstrakt«-auratischen Kollektiverfahrung bei Cézanne? oder einfach als persönliche Erinnerung an den Sinnenreiz dieser Stadt? Für die Bemerkung eines angehenden historischen Materialisten sieht sie auf jeden Fall etwas zu naiv aus; im Vergleich dazu klingt z. B. Tim Clarks Verdikt: er sehe in Monets Bild nichts mehr als eine Art von „hurenhaftem [meretricious]“ Vergnügen am modernen Großstadtleben³⁰, viel verlässlicher.

Achten wir aber darauf, dass die Bildrezeption sich mit der Zeit wandelt. Viele der frühesten Kritiker fanden Monets Darstellung allzu skizzenhaft und der Bezeichnung eines fertigen »Gemäldes« unwürdig³¹. Heute hingegen ist man daran dermaßen gewöhnt, dass manche Kunstkenner in ihr kaum mehr als „some low-level demonstrations of painterliness“³² sehen. Wie war es im Jahr 1926? Die Geschmacksschulung des Publikums war auch in Moskau im Gang. Benjamin freut sich hier aber nicht einfach darüber, dass diese Bilder als staatliche Kulturgüter Einzug ins sowjetische Museum leisteten. Seine „Sehnsucht“ war etwas mehr als eine bloß ästhetische Einfühlung in das hier dargestellte Großstadtleben der *belle époque*. Denn er sollte bald diese Revolutionshauptstadt für immer verlassen und sich eben nach der gesehnten Stadt, der Hauptstadt der betrogenen Revolutionen begeben, um dort “Schilder und Straßennamen, Passanten, Dächer, Kioske oder Schenken zu dem Umgetriebenen so sprechen” zu hören “wie ein knackendes Reis im Walde unter seinen Füßen” (VI 469); und um dieser »Sprache« die unerfüllten Wünsche derjenigen abzulauschen, die dort unter den neuen Boulevards spurlos begraben sind.

³⁰ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London, 1985, S. 70f.

³¹ Vgl. Barbara Palmbach, *Paris und der Impressionismus*, Weimar, 2001, S. 164ff.

³² So Clark, op. cit., S. 71.

Mit der „Sehnsucht“ erwachte in ihm nämlich ein politisches Bewusstsein. Er fühlte sich vor diesen Bildern nicht bloß ästhetisch in die Blüte des vergangenen bürgerlichen Lebens ein; bei der „Einfühlung ins Gewesene“ wehrte er sich – wie er in einer späten geschichtsphilosophischen Notiz betonen sollte – gegen „die Beseit[ig]ung jedes Nachhalls der »Klage« aus der Geschichte“ (I 1231), damit seine Einfühlung nicht auf eine „Einfühlung in den Sieger“ hinauslaufen würde (*Über den Begriff der Geschichte*; I 696). Denn solche Einfühlung käme

„den jeweils Herrschenden allemal zugut. [...] Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird [...] im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen.“ (I 696)

Die belebten Boulevard-Ansichten, die nach dem hinterlistigen *embellissement strategique* des Zweiten Kaiserreichs entstanden und im Besitz der Industriellen des russischen Reichs kamen, lassen sich nicht ohne Grauen betrachten (Monet malte sie nur zwei Jahre nach der blutigen Niederschlagung der Kommune, und der Halbjude Pissarro mitten in der Dreyfus-Affaire). Schon dieser unsichtbare Riss in der dargestellten Bevölkerung hinderte Benjamin wohl daran, die Bilder ruhig im Namen von »wir« zu beschreiben, obwohl in den dort wiedergegebenen flüchtigen Lichteindrücken³³ gewisse »einmalige Erscheinung einer Ferne« zu sehen war. Aber trotz oder gerade wegen dieses Risses in »uns« suchte er um so verstärkt Berührung mit dem »Hauch« der anderen: mit der nachhallenden Klage derjenigen, die hinter dem „Ruhm“ dieser Stadt namenlos »am Boden liegen« sollen. Vor dem luftdichten Deckfurnis der beiden Gemälde will er den individuellen Leser doch zu den »uns« versammeln, die gemeinsam auf die Stimme der Begrabenen horchen. Das den letzteren versagte Glück ist es, dessen Hauch wir in unserer eingeatmeten Luft spüren sollen; in diesem Sinne behauptete Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte*, dass

„das Bild von Glück, das wir hegen, durch und durch von der Zeit tingiert ist, in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat. Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden, mit Frauen, die sich uns hätten geben können. Es schwingt, mit anderen Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. [...] Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? haben die Frauen, die wir umwerben,

³³ Pissarro malte vom selben Hotelzimmer aus 14 Ansichten desselben Boulevards in verschiedener Wetterlage, Jahres- und Uhrzeit.

nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat. Billig ist dieser Anspruch nicht abzufertigen. Der historische Materialist weiß darum.” (I 693f.)

Dreimal rhetorische Fragen an »uns«, dreimal »unsere« Antwort darauf; Benjamin beharrt auf einer echoartigen Wiederholung. Denn das Echo oder der Widerhall ist der einzige Weg, wodurch das »Einmalige« der Vergangenheit als solches uns zugänglich wird. »Wir« suchen deshalb mit eigener Stimme “etwas unerklärlich Bekanntes” an Cézannes Waldweg hervorzurufen; wir sollen den Hauch der Berge und der Zweige atmen, mag er auch wie ein leerer Widerhall von unserer Stimme klingen. Wir sollen die “geheime Verabredung” mit den Gewesenen – ob Menschen, Tieren oder Pflanzen – dem flüchtigen Luftschwung um uns herum ablauschen. Mit einem so unterstellten stummen Hauch *berühren* uns Pissarro und Monet, so stark wie flüchtig; im “Ruhm” der Stadt, auf den schornsteinbesäten Dächern, hören wir einen hypothetischen Widerhall, “ein Echo von nun verstummten”.

Die Ölbilder berührten Benjamin freilich nicht auf die gleiche Weise wie jener auf brüchigem Papier gepauste und aquarellierte »Engel der Geschichte«, der ihn einen starken „Sturm“ des Fortschritts empfinden ließ (I 697f.)³⁴; wenn auf dem dünn aquarellierten Blatt der Hauch der Toten von diesem Sturm weggewischt zu werden drohte, kam derselbe unter dem Firnis oder Asphalt der breiten Boulevards fast wie erdrückt vor. In beiden Fällen standen aber in Benjamins Augen die Toten unter gleichermaßen starkem Druck vom Schritt des Siegers, so dass sie nur Anspruch an eine “*schwache* messianische Kraft” erheben konnten – an die Kraft nämlich, die zwar uns *a priori* (wie *jedem* uns vorangegangenen Geschlecht) mitgegeben sein dürfte, aber »das wahre Bild der Vergangenheit« nur »vorbeihuschen« zu lassen vermag³⁵. Und angesichts der Gebrechlichkeit ihres hypothetischen Hauchs intensivierte sich um so auch das Gefühl der Berührung.

Dieser messianische Anspruch der Gewesenen ist »nicht billig abzufertigen«. Denn wie können wir uns mit den stummen Toten verständigen? und mit dem stumm atmenden Bergwald? — Im Aufsatz *Über Sprache* (1916) betrachtete Benjamin diese Asymmetrie der Mitteilung zwischen den Menschen und den Dingen, indem er eine sprachtheoretische Umerzählung der Schöpfungsgeschichte vornahm. Die Bibel deutet uns mit der Geschichte der Sprachverwir-

³⁴ Benjamins Beschreibung von diesem Blatt wird in 2.1.3, 2.2.3 und 2.4.3 näher betrachtet.

³⁵ „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“ (I 695) — so kritisiert Benjamin die Bildauffassung Gottfried Kellers, der als Maler vergeblich nach Ideallandschaften dahinjagte.

rung auf die Aporien der Übersetzung hin. Benjamin aber verfolgte den Ursprung ihrer Aporien in die adamitische Namengebung und in den darauf erfolgten Sündenfall zurück. Demnach durften die stummen Dinge bereits im paradiesischen Sprachzustand – im Vergleich zur Seligkeit des Menschen, der sie benannt hat – „Seligkeit nur niederen Grades“ genießen. Und nach dem Sündenfall

„ändert sich mit Gottes Wort, das den Acker verflucht, das Ansehen der Natur im Tiefsten. Nun beginnt ihre andere Stummheit, die wir mit der tiefen Traurigkeit der Natur meinen. Es ist eine metaphysische Wahrheit, dass alle Natur zu klagen begönne, wenn Sprache ihr verliehen würde.“ (II 155)

Bei dieser Feststellung spürt Benjamin allerdings die Gefahr, der stummen „Sprache der Dinge“ anthropomorphistische Deutung aufzuerlegen³⁶. Denn als der Mensch, der vom Apfel der Erkenntnis ein Abstraktionsvermögen (das Vermögen, die Dinge unterschiedlich zu präzisieren) erhalten und darauf arbiträre »Überbenennung« sowie »Überbestimmung« der Dinge entwickelt hat (II 153ff.), neigt er zwangsläufig dazu, subjektiv – kraft seines Abstraktionsvermögens – sich in stumme Dinge wie in lebendige Menschen einzufühlen und ihnen gewisse dichterisch-sentimentalisch erfundene Klagen in den Mund zu legen. Daher sucht er unmittelbar darauf den Sinn der obigen Feststellung sorgfältig auszulegen:

„Dieser Satz hat einen doppelten Sinn. Er bedeutet zuerst: sie würde über die Sprache selbst klagen. Sprachlosigkeit: das ist das große Leid der Natur (und um ihrer Erlösung willen ist Leben und Sprache des *Menschen* in der Natur, nicht allein, wie man vermutet, des Dichters). Zweitens sagt dieser Satz: sie würde klagen. Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtigste Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch; und wo auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. Weil sie stumm ist, trauert die Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: die Traurigkeit der Natur macht sie verstummen. Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren.“ (II 155)

Auch wenn wir um der „Erlösung“ der Natur willen eine prosaisch nüchterne Übersetzung der Dingsprache unternehmen, ernten wir nur einen sinnlich-sinnlosen Hauch, wie vor Cézannes Landschaft. Dieser Hauch leistet stummen Widerstand gegen den Versuch, ihn in einen Satz (Urteil) zu übersetzen. Über den Inhalt ihrer Klage – ferner darüber, ob sie überhaupt etwas klagen – können wir nur im Konjunktiv spekulieren. Ebenso wenig wissen wir, was eigentlich die Toten von uns verlangten, wenn sie noch sprechen könnten. Wir Menschen, die wir um die traurig Verstummenen trauern, sind selber vom „tiefste[n] Hang zur Sprachlosigkeit“ ergriffen — und fühlen uns zugleich zum Kampf gegen diese Sprachlosigkeit herausgefordert. Von diesem Ringen ist Benjamins messianisches Schrifttum geprägt. Er kann nicht einfach vor dem Verdacht einer anthropomorphistischen Einfühlung zurückscheuen; er kann nicht umhin,

³⁶ Dieser Gefahr war er sich in diesem Aufsatz von Anfang an bewusst (vgl. II 143).

durch eine Umkehrung des soeben aufgestellten Satzes immer tiefer in das „Wesen“ der traurigen Natur einzudringen, um zu einer metaphysischen Erkenntnis des Traurigen – zu einem allgemeinen Satz von der Trauer – zu gelangen.

Das Traurige fühlt sich vom Unerkennbaren erkannt. Wir können jetzt nicht näher verfolgen, wie er in seiner Trauerspielarbeit den Sinn dieses Satzes auslegen sollte. Wir möchten nur auf die tiefe emotionale Beladenheit dieser traurigen Erfahrung achten. Denn wenn er mit diesem Gefühl des Erkenntnisswerdens die „geheime Verabredung“ der Geschlechter wahrnahm, horchte er nicht nur auf das Echo von unbestimmten Toten, sondern stellte sich vor, wie die nicht mehr gekannten „Schwestern“ der von ihm umworbenen Frauen sich ihm ebenfalls „hätten geben können“. Und wir wollen erst einmal die (post-)impressionistische Galerie des *Moskauer Tagebuchs* verlassen, um die geschlechtliche Phantasie des Traurigen in einem anderen *Tagebuch* zu betrachten.

1.1.2 *Metaphysik der Jugend* (1913-14) und die Asymmetrie der Mitteilung

Die *Metaphysik der Jugend* verdient ungeachtet ihres »jugendlich« unreifen Schriftduktus nähere Analyse. Sie zeugt nicht nur von seinem frühen philosophischen Werdegang (Beschäftigung mit der Jugendbewegung, mit Platons *Symposion*, mit Kierkegaards »Tagebüchern«...); sie nimmt zudem manche Motive von seinen späteren Schriften vorweg³⁷. Uns interessiert hier vor allem ihr Zusammenhang mit der Auratheorie seines späteren Photographie-Essays. Dieser Zusammenhang, der im zweiten Teil des Textes *Das Tagebuch* zum Vorschein kommt, ist längst bekannt³⁸; nur war er bisher nicht konsequent erforscht. Wohl deshalb, weil man im »Tagebuch« – dem manuell zu bearbeitenden Medium – keine wesentliche Gemeinsamkeit mit einer photochemischen Schrift sehen wollte. Die beiden Medien konfrontierten aber Benjamin mit derselben Frage: der Frage, wie die Mitteilung zwischen dem Aufgezeichneten und dem Betrachtenden (Schreibenden, Lesenden) über den Zeitabstand hinweg stattfinden könne. Und im Umgang mit dieser Frage weisen die beiden Texte eine *topologische* Ähnlichkeit miteinander auf; wie Mathematiker am Frühstückstisch in der Kaffeetasche und im Ringgebäck eine Isomorphie (geschlossene Sphäre mit einem Torus) feststellen, so sehen wir in den Texten, die in soziologischer Hinsicht von ganz anderen Medien handeln, strukturelle Parallelen.

³⁷ Vgl. Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, FfM, 1997, S. 131ff.

³⁸ Vgl. z. B. Marleen Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche*, München/Wien, 1983. – Zur Forschungsgeschichte der Auratheorie Benjamins vgl. u. a. Josef Fürnkäs' Artikel *Aura*, in: Michael Opitz / Erdmut Wizisla, *Benjamins Begriffe*, Bd. 1., FfM, 2000, S. 95-146.

1.1.2.1 *Der Schein der geschlechtlichen Synthesis in Das Gespräch*

Benjamin verfolgt hier wie sonst die Frage der Mitteilbarkeit nicht allein in aktuellen zwischenmenschlichen Beziehungen, sondern auch in deren Verinnerlichungen: in unserem gewohnten Verhalten oder Denken selbst, das wir von unseren Ahnen gewollt oder ungewollt übernommen haben — wie es schon ganz am Anfang des ersten Teils *Das Gespräch* heißt:

“Täglich nutzen wir ungemessene Kräfte wie die Schlafenden. Was wir tun und denken ist erfüllt vom Sein der Väter und Ahnen. Eine unbegriffene Symbolik verknechtet uns ohne Feierlichkeit. — Manchmal erinnern wir uns erwachend eines Traumes. So erleuchten selten Hellsichten die Trümmerhaufen unserer Kraft, an denen die Zeit vorüberflog. Wir waren Geist gewohnt wie den Herzschlag, durch den wir Lasten heben und verdauen. / Jedes Gesprächs Inhalt ist Erkenntnis der Vergangenheit als unserer Jugend und Grauen vor den geistigen Massen der Trümmerfelder. Wir sahen noch niemals die Stätte des lautlosen Kampfes, der das Ich gegen die Väter setzte. Nun erblicken wir, was wir ohne Wissen zerschlugen und hoben. Das Gespräch klagt um versäumte Größe.” (II 91)

Alles, was er später vom Echo der Toten und vom Trümmerhaufen der Katastrophe erzählen sollte (*Über den Begriff der Geschichte*), ist nichts anderes als die konsequente Auslegung von diesen Sätzen. Nur spricht er hier im Namen von »uns« Jugendlichen; im Kampf gegen ihre repressiven „Väter und Ahnen“ wollen sie die Vergangenheit als »unsere Jugend« erkennen. Vergangenheit wird mit „Grauen“ als »unsere« Jugend erkannt, wenn »wir« beim Sprechen, Denken oder Handeln auf die Tatsache stoßen, dass unsere Sprache, Sitten und Denkgewohnheit aus einer Reihe einseitiger Übernahmen bestehen; dass wir nämlich Dinge nach den alten Normen und Gewohnheit benennen und beurteilen, ohne Berechtigung dazu oder Begründung dafür von unseren Vorfahren erfahren zu haben. Wir haben sie bloß von den Eltern, Lehrern und Geistlichen gelernt, mit allerlei Widersprüchlichkeit und Ungereimtheit. Diese Einseitigkeit lässt sich nicht beheben, da wir uns mit den verstorbenen (oder verkalkten) „Väter[n] und Ahnen“ nicht mehr verständigen können. Wir vermissen daher einerseits „versäumte Größe“ mit Schmerz; wir fühlen uns dazu verpflichtet, auf die Forderung oder den Wunsch unserer verstummten Ahnen zu horchen und ihrer Anweisung zu folgen. Andererseits fühlen wir uns von den so einseitig übernommenen Sitten der Väter unzumutbar belastet; denn sie haben uns – die Jugendlichen der wilhelminischen Ära – nicht nur mit furchtbarer Disziplin, z. B. mit der Lehre vom militärisch »gewogenen Herz« in den „durch viele Prügelintermezzi belebte[n]“ Unterrichtsstunden³⁹, auf die vor uns liegenden materiellen „Trümmer-

³⁹ Dies war die Lehre des „Herr[n] Knoche“, dessen Name ihm die ironisch-unmetaphorische Bedeutung von Wallensteins Reiterlied – „Im Felde, da ist der Mann noch was wert, / Da wird das Herz noch gewogen“ – zu verraten schien; die Bedeutung dieses Verses „werdet ihr verstehen, wenn ihr groß seid“, so hieß seine lakonische Lehre (*Berliner Chronik*, 1932, VI 504f.; *Zwei Rätselbilder*, 1932/33, IV 255, VII 401). Als Pendant zu

felder“ hingewiesen, sondern sie setzen auch innerlich als unbewusst übernommene Handlungsnormen, als das Gewissen – mit Freud zu reden: als die verinnerlichte väterliche Instanz, als das Über-Ich – unser Ich immer schon unter Druck. Wir „nutzen“ sie als „ungemessene Kräfte“ gewollt oder ungewollt Tag und Nacht, so dass sie uns mal mit unlustigen Träumen belästigen, mal aber auch zum Kampf mit eigenen Zwangsvorstellungen oder zur melancholischen Selbstbeschuldigung zwingen; das macht die grauenvollen „geistigen Massen der Trümmerfelder“ aus. Dieser Druck der inneren Väter ist es, den Benjamin hier zeitgleich mit Freud – dieser war gleichfalls um 1914 langsam im Begriff, die Theorie vom Über-Ich oder Ichideal aufzubauen⁴⁰ – als »unbegriffene symbolische Verknechtung« problematisiert hat.

Wie es im obigen Zitat heißt, „sahen [wir] noch niemals die Stätte des lautlosen Kampfes, der das Ich gegen die Väter setzte“. Denn das Ich, das bekanntlich bei diesem Autor zur Melancholie neigt, erduldet den von seinen symbolischen Vätern ausgeübten Druck und beschuldigt sich selbst, statt den Vätern zu trotzen (das Ich des Melancholikers „bekennt sich schuldig und unterwirft sich den Strafen“ des Über-Ichs, wie Freud sagt⁴¹). Der Autor lässt sich jedoch nicht einfach unter solch melancholischer Selbstbeschuldigung verknechten; er will auch keine väterliche Hilfe von einem Psychiater. „Wir“ wollen selber „erblicken“, was unser Ich „ohne Wissen“ im lautlosen Kampf mit den Vätern tatsächlich gemacht hat oder hätte machen können. Eben dieses Vorhaben – das Erblicken seines unbewussten Generationskampfes – war es, das den Autor dieses Textes später zur Erforschung des „Optisch-Unbewussten“ (*Kleine Geschichte der Photographie*; II 371) veranlassen sollte.

In *Das Gespräch* bleibt aber dieser innerliche Kampf noch aus; dort wird zuerst die Asymmetrie der Mitteilung in zwischenmenschlichen Dialogszenen betrachtet. Erst im zweiten Teil *Das Tagebuch* führt das Ich monologisch (oder im inneren Dialog mit den Vätern) den Kampf um Selbsterhaltung und Liebe durch. In beiden Fällen bleibt die „versäumte Größe“, worum „das Gespräch klagt“, unausgeglichen; sie wird uns jeweils am Rande unserer Sprache – als unnennbare und unermessliche – gegenübertreten. Und die dritte kürzere Kommunikationszene *Der Ball*, deren Motive und asymmetrische Optik (Frauen, Dichter und Polizisten in „einem Hause ohne Fenster“; II 104) in der Passagenarbeit wieder behandelt werden sollten⁴²,

diesem »gewogenen Herz« sollte dort das Rätsel vom eingebildeten Leergrab einer Geliebten auftauchen, wie wir in 2.2.1 sehen werden.

⁴⁰ Vgl. *Zur Einführung des Narzissmus* (1914), in: *Studienausgabe*, Bd. III, FfM, 1975, S. 60ff.

⁴¹ *Das Ich und das Es*, in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 317f.

⁴² Dort heißt es u. a.: „Was im fensterlosen Hause steht, ist das Wahre. Übrigens ist auch die Passage ein fensterloses Haus. Die Fenster, die auf sie herabschauen sind wie Logen, aus denen man in sie hineinschauen, nicht aber

wird ebenso abrupt beendet oder unvollendet wie die letztere; wir lassen hier daher ihre Analyse aus.

Lesen wir *Das Gespräch* weiter. Es tritt nun ein markantes Bildmotiv auf, das die späteren Texte Benjamins immer wieder begleiten sollte. Nämlich der Brunnen oder die Quelle als der erotisch-sprachphilosophische Schauplatz, wo eine Synthesis von Wort und Sinn sich vollzieht:

„Das Gespräch strebt zum Schweigen und der Hörende ist eher der Schweigende. Sinn empfängt der Sprechende von ihm, der Schweigende ist die ungefasste Quelle des Sinns. Das Gespräch hebt Worte zu ihm als die Fassenden, die Krüge. Der Sprechende senkt die Erinnerung seiner Kraft in Worte und sucht Formen, in denen der Hörende sich offenbart. Denn der Sprechende spricht um sich bekehren zu lassen. [...] der Hörende versteht nicht Worte sondern das Schweigen des Gegenwärtigen. Denn der Sprechende ist trotz der Seelenflucht und Wortleerheit gegenwärtig, sein Gesicht ist dem Hörenden offen und die Bemühungen der Lippen sind sichtbar.“ (II 91f.)

Gefüllt werden die Wortkrüge des Sprechenden erst durch seine »Bekehrung«, durch eine Umkehr seiner Perspektive. Wie leer sie sind, kann er nicht selber erkennen, sondern nur im Anblick vom Hörenden; um zu erraten, ob die Worte Sinn machten, ob die Rede sinnvoller Weise so fortgesetzt werden könne, muss der Sprechende nach jedem ausgesprochenen Wort die Haltung des Hörenden beobachten — und zwar nicht erst dessen verbale Reaktion, sondern dessen Geste und Miene, da sonst die Rede unterbrochen werden müsste. Gemeint ist hier aber nicht nur ein männlicher Zuhörer; das Maskulinum „der Hörende“ steht nur gemäß dem alten Sprachgebrauch da. Denn aus der gleich darauf folgenden Beobachtung der Geschlechterkombination stellt sich heraus, dass der Sprechende dem Bann der gegenwärtigen „Wortleerheit“ erst dann entkommt, wenn er auf das Schweigen der hörenden Frau⁴³ stößt:

„Immer bleibt der Sprechende von der Gegenwart besessen. [...] Und was er sagt, hat schon lange die stumme Frage der Schweigenden in sich befasst, und ihr Blick fragt ihn, wann er endet. Er soll sich der Hörenden vertrauen, damit sie seine Lästerung bei der Hand nimmt und sie bis an den Abgrund führt, in dem die Seele des Sprechenden liegt, seine Vergangenheit, das tote Feld, zu dem er hinirrt.“ (II 93)

Der Sprechende bedarf also der *Hand* der ihm entgegenkommenden Frau – wie der Hände Françoisens in Balbec; sie schützt seine Worte vor dem, was Benjamin später den leeren „Be-

aus ihr heraussehen kann“ (V 661 [Q 2a, 7]; vgl. V 1008). Diese quasi-monadologisch »fensterlose« Theatralität ist – ähnlich wie seine weiteren eigentümlichen Begriffe Ausdruckslosigkeit, Farblosigkeit, Wetterlosigkeit usw. – von der Asymmetrie zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen gekennzeichnet (den Begriff der Farb- und Wetterlosigkeit betrachten wir in 2.4).

⁴³ Dem Gespräch der Männer wird kein Sinn beigemessen (II 94f.). Astrid Deuber-Mankowsky (*Der frühe Benjamin und Hermann Cohen*, Berlin, 2000, S.244ff.) sieht hierin eine Kritik an der Homosozialität der Jugendbewegung.

deutungsschein“ des Wortes nennen sollte⁴⁴, und führt sie ins Vergangene ein. Auf seine Wortkrüge lauert nun aber eine weitere Gefahr; mangels verbaler Erwiderung kann seine Geschichtserzählung auf eine einseitige Träumerei hinauslaufen. Diese Aporie wird in dem darauf folgenden Gespräch zwischen „Genie“ und „Dirne“ gezeigt; das Genie, das mancherlei über seine Geburt klagt, bringt dabei eine Reihe widersprüchlicher allgemeiner Sätze über Geburt und Zeugung hervor, bevor sein Gespräch – welches sehr wohl sein einseitiges Selbstgespräch war – in unfruchtbarer Wollust endet (II 94)⁴⁵. Die Synthesis, die Benjamin als eine Alternative zu dieser käuflichen Vermählung der Sprache einfiel, war die »glatte Fügung« (σύνθεσις γλαφυρά) der lesbischen Dichterin; er fragt sich: „Wie sprachen Sappho und ihre Freundinnen?“ (II 95) Denn beim Liebkosen dürften sie ohne unfruchtbare Schematismen der Zeugung ausgekommen sein; im Anblick vom auseinander fallenden »Wort« und »Atem« traten sie wie folgt aus dem aporetischen Kreislauf des Gesprächs heraus:

„Ihr Gespräch befreite sich vom Gegenstande und der Sprache. Dennoch hat es einen Bezirk erschritten. Dann erst unter ihnen und da sie bei einander sind, ist das Gespräch selbst vergangen und zur Ruhe gekommen. [...] Die schweigenden Frauen [...] treten aus dem Kreise, sie allein sehen die Vollendung seiner Rundung. / Sie alle bei einander klagen nicht, sie schauen bewundernd. Die Liebe ihrer Leiber ist ohne Zeugung, aber ihre Liebe ist schön anzusehen. Und sie wagen den Anblick an einander. Er macht eratmen, während die Worte im Raum verhallen. Das Schweigen und die Wollust — ewig geschieden im Gespräch — sind eins geworden. Schweigen der Gespräche war zukünftige Wollust, Wollust war vergangenes Schweigen. Unter den Frauen aber geschah der Anblick der Gespräche von der Grenze schweigender Wollust. Da erstand erleuchtend die Jugend der dunklen Gespräche. Es erstrahlte das Wesen.“ (II 95f.)

Dieser erleuchtende Anblick der Gespräche, in dem die Schweigenden nichts mehr zu klagen scheinen, taucht in den Augen des männlichen Autors wie ein idealer Fluchtpunkt auf: eine sinnlich glatte Synthesis der Atmung, die ohne Sprache, ohne Klage – ohne κατηγορία, ohne Kategorien (ob aristotelische oder kantische) – im Raum verhallend erfolgt. Benjamin war lebenslang von diesem Bild fasziniert. Ihm als dem männlichen Autor konnte allerdings solch ein erstrahlendes Wesen nur angesichts der Krise der Männlichkeit zuteil werden (wir werden später sehen, was ihm in solch kritischen Augenblicken widerfahren sollte⁴⁶). Im Folgenden möchten wir betrachten, wie er sich im monologischen *Tagebuch* seine Suche nach der „Jugend“ fortsetzte.

⁴⁴ *Das Skelett des Wortes* (VI 15); vgl. Exkurs(ion) 3.1.

⁴⁵ In der vorliegenden Arbeit betrachten wir Benjamins Zeugungsmetaphorik nicht ausführlich (nur flüchtig kommen wir in 2.2.1 darauf zurück). Näheres dazu vgl. Sigrid Weigel, op. cit., S. 147ff.; Weigel, *Eros*, in: Michael Opitz / Erdmut Wizisla, *Benjamins Begriffe*, Bd. 1., FfM, 2000, S. 299-340.

⁴⁶ Vgl. die sprachlos-»sinnfällige« Mitteilung der antikischen „Scharlachfarbe“ bei Baudelaire und Meryon (2.3.2.2).

1.1.2.2 Liebe und Feindschaft in Das Tagebuch

Während *Das Gespräch* die Asymmetrie der Mitteilung in zwischenmenschlichen Beziehungen verfolgt hat, tritt in *Das Tagebuch* das Ich, das es schreibt, meist in Plural – wie in *Moskauer Tagebuch* vor Cézannes Leinwand – auf und führt innere Dialoge mit den Toten oder mit einer vom Ich abgezweigten, ihm feindlich gegenüberstehenden sittlichen Instanz durch. Im *Gespräch* hatte der Sprechende an der „ungefasste[n] Quelle“ der schweigend Hörenden den Sinn der Worte zu schöpfen; hier horchen „wir“ stattdessen tieftraurig auf die „Quellen“ unserer eigenen Seelen:

„Wir wollen auf die Quellen der unnennbaren Verzweiflung achten, die in allen Seelen fließen. Die Seelen horchen angespannt nach der Melodie der Jugend [...]. Aber je mehr sie in die ungewissen Jahrzehnte sich versenken und ihr Zukünftigstes ihrer Jugend noch einbeziehen, desto verwaister atmen sie in der leeren Gegenwart. Eines Tages erwachen sie zur Verzweiflung: der Entstehungstag des Tagebuches. / Es stellt mit hoffnungslosem Ernst die Frage, in welcher Zeit der Mensch lebt. Dass er in keiner Zeit lebt haben die Denkenden immer gewusst. Die Unsterblichkeit der Gedanken und Taten verbannt ihn in Zeitlosigkeit, in deren Mitte lauert der unbegreifliche Tod.“ (II 96f.)

Anders als in den Brunnenszenen von *San Gimignano* (1929; IV 364)⁴⁷ oder von *Karl Kraus* (1931; II 361ff.) vermisst hier der Erzähler eine passende „Melodie“ der Kindheit. Er steht verzweifelt vor den Quellen, die – auch im Sinne vom freudschen „Es“, als die Quellen der Libido – *unnennbar* erscheinen; so impersonal hatte Freud das Reservoir der Libido deshalb zu benennen, weil es immer dem Kampf zwischen Eros und Todestrieb ausgeliefert ist, ohne selber einen einheitlichen Willen zustande bringen zu können⁴⁸. Mit dem Es kann sich das Ich Freud zufolge erst dann verständigen und dessen Forderungen zum Kompromiss mit der Realität der Außenwelt (mit der Tradition der Väter) bringen, wenn „das Über-Ich als Anwalt der Innenwelt, des Es“ dem Ich eine Schlichtung des Triebkonflikts vorschlägt⁴⁹; aber das Über-Ich steht als *innere* Vaterinstanz eigentlich dem Es näher denn dem Ich als dem „Repräsentant[en] der Außenwelt“⁵⁰. Daher kommt es nicht selten dazu, dass das Ich vergeblich auf eine hinnehmbare Verordnung vom Über-Ich horchen muss; dass wir „verwaist“ und verzweifelt dem Geräusch unseres Seelenflusses eine „Melodie der Jugend“ ablauschen müssen, um Zugang zur väterlichen Überlieferung zu erhalten. — Freilich aber streben „wir“ hier nicht nach einer bloßen Anpassung an die etablierte, durch Überlieferung zu erhaltende Ordnung der

⁴⁷ Vgl. Exkurs(ion) 3.1.

⁴⁸ *Das Ich und das Es* (1923), in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 325.

⁴⁹ Op. cit., S. 303. — Zur Funktion des Über-Ichs vgl. auch 1.2.3.2.

⁵⁰ Das Über-Ich steht „dem Es dauernd nahe und kann dem Ich gegenüber dessen Vertretung führen. Es taucht tief ins Es ein, ist dafür entfernter vom Bewusstsein als das Ich“; *Das Ich und das Es*, S. 315.

Väter; wir müssen mit einem Kampf gegen sie rechnen, wenn sie uns mit melancholischen Beschuldigungen oder gar mit Selbstmordgedanken belästigen⁵¹.

Wir sehen uns also der Frage konfrontiert: Wie können wir uns mit den Vätern und Ahnen innerlich verständigen? und die Überlieferung ihres Denkens und Verhaltens („Gedanken und Taten“) über die Grenzen des Todes hinaus erzielen? — Zunächst stellen wir fest: die menschliche Seele kann ihren leiblichen Tod in dem Sinne überdauern, dass man durch Werke, Testament usw. den Toten zu begegnen und auch selber Äußerung der Nachwelt zu überliefern vermag. Mit dem Satz aber, dass der Mensch „in keiner Zeit“ lebe, werden wir in eine Täuschung „verbannt“; auf der vergeblichen Suche nach der „Unsterblichkeit der Gedanken und Taten“ – nach dem, was immer der Traum der Metaphysiker war –, täuschen wir uns über die Grenze dessen, was unserer Anschauung zugänglich ist, hinweg und erliegen so der Illusion von einem Leben in „Zeitlosigkeit“. Mit Kant zu reden: diese Illusion ist ein »transzendentaler Schein«; die „Unsterblichkeit“ der Seele verstehen wir dabei fälschlich in dem Sinne, dass unsere Seele in „Zeitlosigkeit“ genauso leben könnte wie im uns bekannten irdischen Alltag (mit dem Satz, dass der Mensch in keiner Zeit lebe, verwechseln die „Denkenden“ das »unendliche Urteil« von der »nichtsterblichen« Seele mit einem üblichen »verneinenden Urteil« über die Sterblichkeit der Seele⁵²). Inmitten dieser vermeintlichen Zeitlosigkeit „lauert der unbegreifliche Tod“; denn wir glauben die „Unsterblichkeit“, die wir eigentlich nicht konkret anschaulich begreifen können, in einer vagen Vorstellung von der „Zeitlosigkeit“ gefunden zu haben und verfehlen somit die Unsterblichkeit selbst.

Betrachten wir, wie der Verzweifelte mit dieser Illusion ringen sollte. Sein erster Schritt scheint rückwärtsgewandt — während Kant mit seiner Kritik des transzendentalen Scheins den „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“⁵³ zu ermöglichen suchte, meidet hier der Tagebuchschreiber unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Schein der Unsterblichkeit; er nimmt Zuflucht zur Kindheitsvision, als ob er dadurch die Beschuldigung der »Väter und Ahnen« vergessen könnte:

„Der also Verzweifelte entsann sich seiner Kindheit, damals war noch Zeit ohne Flucht und Ich ohne Sterben. Er sieht und sieht hinab in jene Strömung, aus der er aufgetaucht war, und er verliert langsam [...] sein Begreifen. In solcher Vergessenheit, unwissend was er meint und doch erlöster Meinung entstand das Tagebuch. Dies unergründliche Buch eines nie gelebten Lebens, Buch eines Lebens, in dessen Zeit alles, was wir unzulänglich erlebten, sich zum Vollendeten verwandelt.“ (II 97)

⁵¹ Laut Momme Brodersen (*Spinne im eigenen Netz*, Bühl-Moos, 1990, S. 108) war es u. a. durch die Liebe und Eheschließung mit Dora, dass Benjamin sich in der Kriegszeit vor dem Selbstmordgedanken gerettet hat.

⁵² Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, A 73, B 97.

⁵³ *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784), in: AA VIII, S. 35.

Man achte darauf, dass selbst in *Berliner Kindheit* der Erzähler sich nicht immer in derart *unbegreiflicher* Kindheitsvision verlieren sollte; dort sollte er z. B. versuchen, die Grenze seiner sinnlichen Anschauung eben durch seine begriffliche Fähigkeit zu überwinden, indem er einen topographisch identifizierten Uferhang als das Leergrab einer auferstandenen Toten „begriff“ (*Tiergarten*, VII 394; IV 237f.)⁵⁴. Hier aber versinkt er im vagen Phantasiespiel so, als könnte er sich das Bild von „seiner“ Kindheit ohne konkreten topographischen Bezug vergegenwärtigen. Da er „sein Begreifen“ verloren hat, schwebt das Bild von dieser Ersatz-Jugend in unbegreiflicher Zeitordnung (mit Kant zu reden: die Daten seiner Kindheit lassen sich nicht nach der »bestimmenden Urteilskraft« den Begriffen zuordnen, sondern sie bleiben unbestimmt unter der »reflektierenden Urteilskraft«):

„Im Tagebuch verläuft die Kette der Erlebnisse nicht [...]. Sondern die Zeit ist aufgehoben und aufgehoben ein Ich, das in ihr handelt; ich bin ganz und gar in Zeit versetzt, sie strahlt mich aus. Diesem Ich, der Schöpfung der Zeit, kann nichts mehr widerfahren. [...] Das Zeitlose widerfährt ihm, in ihm sind alle Dinge versammelt, ihm bei. Allmächtig lebt es im Abstand, im Abstand (dem Schweigen des Tagebuches) widerfährt dem Ich seine eigene, die reine Zeit. Im Abstand ist es in sich selbst gesammelt, kein Ding drängt sich in sein unsterbliches Beieinander. Hier schöpft es Kraft, den Dingen zu widerfahren, sie in sich zu reißen, sein Schicksal zu verkennen. [...] Also glauben wir nicht an Ableitungen und Quellen; nie erinnern wir uns dessen, was uns widerfahren. Die Zeit, die erstrahlte als Ich, das wir sind, widerfährt allen Dingen um uns als unser Schicksal.“ (II 98)

„Schicksal“ ist ein heikler Begriff, da er (wie Kant feststellte) kaum zur apriorischen Reinheit gebracht werden kann; wir wissen nämlich nicht, aus welchen Quellen des Erkenntnisvermögens er sich ableiten lässt, und wie ihm unser Verstand die gegebenen Daten (Unfall, Misserfolg usw.) zuordnet. Trotzdem spricht man häufig vom Schicksal, verflucht es oder lernt es zu lieben. Was tut man damit? Kant würde sagen: Wenn unser Verstand das Gegebene nicht den vertrauten Begriffen unterzuordnen weiß, tritt unsere Vernunft auf und gebietet dem Verstand, es als unser „Schicksal“ gewollt oder ungewollt auf sich zu nehmen — denn eben die Frage der Metaphysik selbst ist uns auf solche Weise gegeben: die „menschliche Vernunft hat das besondere Schicksal [...]: dass sie durch Fragen belästigt wird, die sie nicht abweisen [...] aber auch nicht beantworten kann“, wie es im ersten Satz seiner Vernunftkritik heißt⁵⁵.

Das Ich des Tagebuchs aber erkennt trotz seines explizit metaphysischen Vorhabens eben dieses Schicksal⁵⁶; in einem sicheren „Abstand“ seiner vermeintlich eigenen reinen Zeit findet

⁵⁴ Vgl. 2.2.1.

⁵⁵ *Kritik der reinen Vernunft*, B 117, A VII.

⁵⁶ Als Kantleser stolperte Benjamin tatsächlich eben an dem Kapitel, wo die transzendente Unableitbarkeit des „Schicksals“ besprochen wird: Benjamin „war sehr ehrlich und sagte, er sei immer nur bis zur transzendentalen Deduktion gekommen. Er habe es nicht verstanden“, notiert Scholem am 24. 07. 1915 (*Tagebücher*, Bd. I, FfM,

es die belästigende Frage nach der Unsterblichkeit bereits gelöst. In Vergessenheit oder Unwissenheit dessen, was ihm schicksalhaft widerfuhr oder noch widerfährt, leuchtet ihm eine exzentrische Satzverdrehung ein; der gebräuchliche Satz, in dem uns das Schicksal wie etwas Exogenes vorkommt – »das Schicksal widerfährt uns in der Zeit« – wird durch einen Satz ersetzt, in dem wir uns das Schicksal in unbegreiflich leuchtender Zeitlichkeit aneignen: »Die Zeit, die erstrahlte als Ich, das wir sind, widerfährt den Dingen als unser Schicksal«.

Die Weise, wie dieses Ich als „Strahl der Zeit“ (II 97) den Dingen widerfährt, ähnelt dem photographischen Positivprozess. Denn wie man im Labor eines Bildarchivs alte Negative mit dem Projektor auf das Photopapier kopiert, so will auch Benjamins Ich-Strahl Bilder von seiner Kindheit auf dem Tagebuchheft wiedergeben; nicht umsonst sprach Benjamin also auch in der späteren *Berliner Chronik* (1932) von einer photographischen „Platte des Erinnerns“ (VI 516). Vergleichen wir nun diesen mnemotechnischen Ich-Apparat mit dem Photographie-Modell des Freudschen Erinnerungsapparats. Freud zufolge ähnelt das Verhältnis der bewussten Tätigkeit unseres psychischen Apparats zur unbewussten desselben dem Verhältnis des fertigen photographischen Positivs zum Negativprozess. Denn die unbewusste Erinnerungsspur der Kindheit kann man sich erst durch bestimmte Entstellungen, Zensuren und Prüfungen vergegenwärtigen, die mit der Helldunkelvertauschung, Seitenverkehrung, Retusche und Probeabzug bei der Positiventwicklung zu vergleichen sind⁵⁷. Für ihn war aber die Photographie als das Modell des psychischen Apparats mangelhaft; sie bietet zwar eine angemessene Analogie zur Entstellung der Erinnerungsspuren, aber ihr Positiv ist (wenn einmal abgezogen) nicht für neue Aufnahmen wiederverwendbar, der psychische Apparat hingegen „ist in unbegrenzter Weise aufnahmefähig für immer neue Wahrnehmungen und schafft doch dauerhafte – wenn auch nicht unveränderliche – Erinnerungsspuren von ihnen“. Ein Modell für dieses mit erneuerbarer »Schreibfläche« ausgestattete Datenspeicherungssystem konnte er bekanntlich erst im »Wunderblock« finden⁵⁸. Ein weiterer Mangel des Photographie-Vergleichs lag darin, dass unserem Bewusstsein (anders als in der Photographie) kein unmittelbarer Zugang zum »Negativ« der unbewussten Erinnerungsspur möglich ist. Wenn der Analytiker, um die verdrängte Erinnerungsspur des Patienten in dessen Bewusstsein zu bringen, den letzteren dazu

1995, S. 134). Der Jugendmetaphysiker hat die transzendente Auslegung der Verstandesbegriffe – die Frage nach der Quelle der Synthesis – entweder den weiblichen Händen überlassen (*Das Gespräch*) oder vorerst einfach ignoriert („Also glauben wir nicht an Ableitungen und Quellen“).

⁵⁷ *Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten in der Psychoanalyse* (1912), in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 34; vgl. auch *Die Traumdeutung* (1900), in: *Studienausgabe*, Bd. II, S. 512.

⁵⁸ *Notiz über »Wunderblock«* (1925), in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 366.

veranlasst, die vermutete ursprüngliche Konfliktsituation auf die aktuelle Behandlungssituation (Arzt-Patient-Beziehung) zu übertragen, kann der Patient doch

„von dem in ihm Verdrängten nicht alles erinnern, vielleicht gerade das Wesentliche nicht [...]. Er ist vielmehr genötigt, das Verdrängte als gegenwärtiges Erlebnis zu *wiederholen*, anstatt es, wie der Arzt es lieber sähe, als ein Stück der Vergangenheit zu *erinnern*. Diese mit unerwünschter Treue auftretende Reproduktion hat immer ein Stück des infantilen Sexuallebens, also des Ödipuskomplexes und seiner Ausläufer, zum Inhalt und spielt sich regelmäßig auf dem Gebiete der Übertragung, das heißt der Beziehung zum Arzt ab.“⁵⁹

Statt einer exakten Reproduktion erhält man also jeweils nur einen zerstückelten, entstellt gebliebenen performativen »Abzug« der mutmaßlich versteckten »Negative«; auf diesen wiederholten Widerstand des Patienten vermag der Arzt das Negativ der Erinnerungsspur nicht genau wiederherzustellen, sondern es nur mit Vermutungen zu »konstruieren«. (Zur Theorie des Todestribs und zum Drei-Instanzen-Modell von Es / Ich / Über-Ich gelangte Freud eben auf der Suche nach dem, was den Patienten zu derartigen Wiederholungen zwang; er sollte dieses Phänomen als Wirkungen des Todestribs auf die Konflikte der psychischen Instanzen zueinander auffassen.)

Auch Benjamins Tagebuch sollte sich als zu mangelhaft erweisen, um eine exakte Photographie der Kindheitserinnerung genannt zu werden. Während aber Freud als Arzt die Möglichkeit einer genauen Reproduktion der Vergangenheit doch noch bis zu ihrer Grenze verfolgt hat, ähnelt der Standpunkt des benjaminschen Ich-Strahls eher dem des Patienten selbst, der seine entstellte Pathographie am eigenen Leib wiederholt vorführt. Denn er füllt, wie wir gleich sehen, sein Tagebuchheft wiederholt mit stürmischen Szenen aus und kümmert sich bei dieser wilden »Belichtung« nicht darum, das »Negativ« seiner Erinnerung mit begreiflichem topographischem Bezug fixiert zu halten. Während Freud (trotz seiner ggf. leibhaften Beteiligung an der Übertragungssituation) die Kindheit des Kranken mit gewisser Distanz glaubte beobachten zu müssen (und zu können), erkennt Benjamins Ich-Strahl im bloß imaginären „Abstand“ die belästigenden Daten seiner Kindheit nicht mehr als solche. (Es ist nicht verwunderlich, dass er auch Jahrzehnte später, selbst bei einer näheren Freud-Lektüre, die für Freud wesentliche Unterscheidung zwischen den Dauerspuren des Erinnerungssystems und der sich immer erneuernden tabula rasa der Wahrnehmung ignorieren sollte. Bekanntlich hat er dabei den Freudschen Satz: das Bewusstsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur, so missverstanden, dass es an *der* Stelle der letzteren entstünde⁶⁰; dass es nämlich mit der letzte-

⁵⁹ *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 228.

⁶⁰ Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, FfM, 1997, S. 34ff; man vergleiche *Jenseits des Lustprinzips* (in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 235) mit Benjamins *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939; I 612).

ren zusammenfielen – wie hier die tabula rasa des Tagebuchs mit der Kindheitserinnerung – und die letztere immer weiter direkt umschriebe⁶¹.)

Soviel als Vorbemerkung zur photo-graphischen Besonderheit dieses Ich-Strahls. Betrachten wir nun, wie er aus Verkenntung seines Schicksals einen lebhaft undistanzierten, begrifflich unfixierbaren Abzug der Kindheitserinnerung hervorbringen sollte. Die erste Konsequenz von seiner unbegreiflich leuchtenden Satzverdrehung ist, dass der Ich-Strahl nicht bloß „allmächtig“ im sicheren „Abstand“ der aufgehobenen Zeit leben darf; er muss aus dem zeitlosen „Schweigen des Tagebuches“ herauskommen und mit eigenem Leib das Tagebuch schreiben oder belichten, so dass er in eine instabil vibrierende Bewegung verwickelt wird:

„Zögernd tritt selten das Tagebuch heraus aus der Unsterblichkeit seines Abstandes und schreibt sich. Lautlos jubelt es auf und sieht über die Schicksale hin, die klar und zeitgewoben in ihm liegen. Durstend nach Bestimmtheit treten die Dinge auf ihn zu, erwartend Schicksal aus seiner Hand zu empfangen. Sie senden ihr Ohnmächtigstes der Hoheit entgegen, ihr Unbestimmtestes erfleht Bestimmung. Sie grenzen das menschliche Wesen ein durch ihr fragendes Dasein, vertiefen Zeit; und indem sie selber auf das Äußerste den Dingen geschieht, vibriert eine leise Unsicherheit in ihr, welche fragend der Frage der Dinge Antwort gibt. Im Wechsel solcher Vibrationen lebt das Ich. [...] zu uns bekennt sich unser Schicksal, weil wir es auf uns schon längst nicht mehr bezogen — wir Verstorbenen, die wir auferstehen in dem, was uns zustoßt.“ (II 99)

In diesem vibrierenden Spiel der Einbildungskraft bringt das Ich ein Bild hervor: eine „Landschaft“, aber nur so neblig unscharf und amorph zitternd wie bei einer unsachgemäßen Positivbelichtung und Fixierung:

„Es gibt aber einen Ort jener Auferstehungen des Ich, wenn die Zeit in immer weitere und weitere Wellen es hinaussendet. Das ist die Landschaft. Als Landschaft umgibt uns alles Geschehen, denn wir, die Zeit der Dinge, kennen keine Zeit. Nur Neigungen der Bäume, Horizont und Schärfe der Bergrücken, die plötzlich voll Beziehung erwachen, indem sie uns in ihre Mitte stellen. Die Landschaft versetzt uns in ihre Mitte, es umzittern uns mit Frage Wipfel, umdunkeln uns mit Nebel Täler, bedrängen uns mit Formen unbegreiflicher Häuser. [...] Es bleibt aber von aller Zeit, da wir erzittern, eine Frage uns im Innern: sind wir Zeit? Hochmut verlockt uns zum Ja — dann verschwände die Landschaft. Wir wären Bürger. Aber der Bann des Buches lässt uns schweigen. Einzige Antwort ist, dass wir einen Pfad beschreiten. Aber uns heiligt im Schreiten der gleiche Umkreis.“ (II 99)

In dieser Landschaft bestimmt das Ich, das als „wir“ auferstanden ist, die Dinge nicht mit Begriffen. Als stolz strahlende »Hoheit« der Zeit lassen „wir“ uns nicht einmal an die Prädikation: »wir sind Zeit« anbinden, da sie uns »bürgerlich« zu nivellieren scheint (hier ist Benja-

⁶¹ Wie dieser Kurzschluss von Erinnerungsspur und Wahrnehmungssystem für Benjamins eigenartige diskursive Position kennzeichnend war, wurde durch Yasuo Ishimitsu näher betrachtet, allerdings nicht in Bezug auf die Jugendmetaphysik, sondern anhand der Passagenarbeit (*Shintai Hikari to Yami*, Tokyo, 1995; Kurzfassung: *Auf den Spuren psychoanalytischer Vexierbilder bei Walter Benjamin*, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin*, Bd. 3, München, 2000, S. 1621-34).

mins spätere »antibürgerlich« gesinnte Betrachtung der paradiesischen Sprache⁶² präfiguriert). Wir sind aber auch deshalb nicht einfach Zeit, weil wir hier dem *Raum* ausgesetzt sind. Wir haben mit dem „Bann“ des raumgewordenen Buchs umzugehen; als Strahl der Zeit haben wir die Dinge im Rahmen des Tagebuchhefts zum Erwachen zu bringen — wie im eckigen oder ovalen Rahmen der Photographie. (Diese Räumlichkeit unterscheidet sich von derjenigen der „Graphik“ deutlich; wie wir später⁶³ sehen, sollte Benjamin bei der Graphik-Betrachtung auf einen nicht-überschreitbaren „Bannkreis“ stoßen. So ist es in dieser photo-graphischen Landschaft nicht; strahlend treten „wir“ hier von Anfang an *in* ihrem Bannkreis auf und werden im Schreiten *innerhalb* desselben »geheiligt«⁶⁴):

„Und wie wir antwortlos mit der Bewegung unseres Leibes die Dinge bestimmen, Mitte sind und uns wandernd fernen und nähern, lösen wir Bäume und Felder aus ihresgleichen, überströmen sie mit der Zeit unseres Daseins. Feld und Berge bestimmen wir in ihrer Willkür: sie sind unser vergangenes Sein – so prophezeite die Kindheit. Wir sind künftig sie. Die Landschaft empfängt in der Nacktheit der Zukünftigkeit uns die Großen. Entblößt erwidert sie die Schauer der Zeitlichkeit, mit der wir die Landschaft bestürmen. Hier erwachen wir und haben am Morgenmahle der Jugend teil. [...] Tausend Juchzer der Geistigkeit umtosten die Landschaft – da sandte lächelnd das Tagebuch den einzigen Gedanken ihnen entgegen. Durchdrungen von Zeit atmet sie vor uns, bewegt. Wir sind bei einander geborgen, die Landschaft und ich. Wir stürzen von Nacktheit in Nacktheit.“ (II 99f.)

Die Bestimmung der Dinge erfolgt in „ihrer“ (und *nicht* unserer) Willkür, „antwortlos mit der Bewegung unseres Leibes“. Ohne begriffliche Bestimmung atmen wir hier in der „Mitte“ der Landschaft den Hauch von Feld und Bergen, wie vor jener „Mittelwand“ des Moskauer Tagebuchs. (Nur atmen wir hier – wenn auch nur imaginär – heftig in Bewegung, anders als in der mittägigen Ruhe der auratischen Landschaft des Photographie-Essays; dieser Unterschied rührt, wie wir bald sehen werden, davon her, dass die letztere erst retrospektiv von der gerade *abdankenden* »Hoheit« geschildert werden sollte.) Unser Leib oder Atemgeräusch leistet Widerstand gegen eine sprachlich artikulierte Erinnerung der Kindheit, wie der Leib und der

⁶² Als „bürgerliche“ Sprachauffassung bezeichnete er in *Über Sprache* (1916) ablehnend die Ansicht, dass „das Wort zur Sache sich zufällig verhalte, dass es ein durch irgendwelche Konvention gesetztes Zeichen der Dinge (oder ihrer Erkenntnis) sei“ (II 150) — Auch die hier schweigsam »geheiligt« schreitenden „wir“ wollten offenbar solche »bürgerliche« Erkenntnissprache überstiegen haben. Im Sprachaufsatz aber warnt Benjamin nüchterner auch davor, die Verbindung von Ding und dessen Namen bloß auf eine mystische Kraft des Wortes zurückzuführen; er betrachtet dort den Unterschied zwischen dem schaffenden Wort Gottes und der Erkenntnissprache des Menschen.

⁶³ 2.2.1.

⁶⁴ Dieses imaginär-transzendente Schreiten ähnelt dem eines mythologisch gesegneten Dichters, von dem Benjamin sich bald im Aufsatz *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (II 116ff.) distanzieren sollte; vgl. Exkurs(ion) 3.1.

Atem des ausagierenden Patienten bei der Übertragung. Denn hier erhalten wir nur unfertige »Prophezeiung«; und Dinge werden dabei nur durch materiell-atmosphärische Berührung bestimmt — stürmisch durch überströmende „Schauer der Zeitlichkeit“, beißend zum „Morgenmahl der Jugend“.

Dieses imaginäre Wandern hat, wie idealistisch man es (etwa nach dem Hegelianismus Wyne-
kens) auch auffassen mag, eine schlicht physiologische Funktion; Wanderung und Atemübung
(oder auch Imaginierung derselben) zählen zu den Mitteln, womit der Trübsinnige den Endor-
phinzufuhr erhöhen und sein überstarkes Unlustgefühl in einem opiumähnlichen »Benebe-
lungszustand« unterdrücken kann (sie können zudem die Produktion von aufheiternden Neu-
rotransmittern fördern)⁶⁵. In der rauschhaften Erhebung befreien wir uns also zumindest
vorübergehend von den bedrohlichen Beschuldigungen der »Väter«. Ästhetiker aber würden
eine derartige Unlustbehebung als »das Erhabene« bezeichnen. Mit Kant zu reden: im Über-
schwung der Einbildungskraft, sich vom gemeinen bürgerlichen Dasein abhebend, dringen
wir hier ins »Dynamisch-Erhabene« ein und freuen uns über die (an sich unlustigen) stürzend-
entblößenden Berührungen mit der zitternden Landschaft.

Im Dynamisch-Erhabenen« finden Kant zufolge die »dynamischen Antinomien« der reinen
Vernunft (Antinomie der Freiheit oder des notwendig Seienden) imaginäre Lösungen. Denken
wir an die Antinomie der Freiheit⁶⁶. Sie dreht sich um die Frage, ob es notwendig sei, neben
der Naturkausalität auch eine „Kausalität durch Freiheit“ anzunehmen; um uns rechtmäßig
von der Heteronomie der Naturkausalität befreien zu können, streiten wir darüber, ob und wie
der Begriff der Kausalität sich auf unser Handeln anwenden lässt. Im Dynamisch-Erhabenen
der Natur aber – angesichts z. B. einer Sturmszene, die (wenn nicht vom sicheren Standort aus
betrachtet) uns katastrophale Schäden zufügen würde – fühlen wir ohne begriffliche Erörte-
rungen eine befreiende „Kraft“ in uns; wir fühlen uns dazu ermuntert, „das, wofür wir besorgt
sind (Güter, Gesundheit und Leben), als klein, und daher ihre Macht (der wir in Ansehung
dieser Stücke allerdings unterworfen sind) für uns und unsere Persönlichkeit demungeachtet
doch für keine solche Gewalt anzusehen, unter die wir uns zu beugen hätten“⁶⁷. Wir fühlen
nämlich so, als ob wir die Herrschaft der Naturkausalität überwinden könnten. Wie kommt
unser Gemüt zu dieser Erhebung? — Kant antwortet: deshalb, weil wir uns dabei über die

⁶⁵ Zu dieser Selbstheilpraxis der Melancholiker vgl. z. B. Josef Zehentbauer, *Körpereigene Drogen*, München, 1993, S. 86ff, 140ff, 181ff. — Noch in den 20er Jahren pflegte Benjamin im Zimmer auf und ab zu gehen, unbekümmert von den anwesenden Gästen (Charlotte Wolff, *Hindsight*, London, 1980, S. 69).

⁶⁶ Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, B 472ff., 556ff.

⁶⁷ *Kritik der Urteilskraft*, B 105 (§ 28).

Schranken unserer endlichen Sinnlichkeit hinausgeführt fühlen; mit dieser Grenzüberschreitung fühlen wir etwas Unendliches, Übersinnliches in uns, ohne sittlich begreifliche Selbstbestimmung. Unsere Vernunft erzwingt dabei von unserer Einbildungskraft das Geständnis, dass das Ganze der Begebenheit ihr Vermögen weit übertrifft; dadurch wird die Überlegenheit unserer Sittlichkeit über die sinnliche Einbildungskraft negativ, ohne begriffliche Bestimmung⁶⁸, dargestellt.

Die übernatürliche Auferstehung, die in der stürmisch zitternden Landschaft des benjaminischen Tagebuchs stattfindet, scheint eine solche dynamisch-erhabene Überwindung der Sinnlichkeit aufzuweisen — sie gelangt sogar anscheinend darüber hinaus zu einer „Schwärmeri“, auf deren Gefahr Kant in seiner Analytik des Erhabenen hingewiesen hat⁶⁹. Denn mit der eingebildeten „Prophezeiung“ erfolgt anschließend eine nackte Begegnung mit einem Mädchen, ähnlich wie im halluzinierten Paradies gewisser Mystiker:

„Die Landschaft entsendet uns die Geliebte. Uns begegnet nichts als in Landschaft und in ihr nichts als Zukunft. Sie kennt nur das einzige Mädchen, das schon Frau ist. Denn es tritt in das Tagebuch mit der Geschichte seiner Zukunft. Wir starben schon einmal miteinander. [...] Wenn wir ihr widerfahren im Tode, so widerfährt sie uns doch im Leben, abertausendmal. Vom Tode her ist jedes Mädchen die geliebte Frau, die uns Schlafenden immer im Tagebuch begegnet. Und ihre Erweckung geschieht zur Nacht — unsichtbar dem Tagebuche. Dies ist die Gestalt der Liebe im Tagebuche, dass sie uns in der Landschaft begegnet, unter sehr hellem Himmel. Die Inbrunst ist zwischen uns ausgeschlafen und die Frau ist Mädchen, da sie unsere unverbrauchte Zeit, die sie sammelte in ihrem Tode, jugendlich zurückschenkt. Die stürzende Nacktheit, die in der Landschaft uns überfällt, wird gleichgehalten von der nackten Geliebten.“ (II 100)

Wie aus der Dunkelkammer eines Bildarchivs heraus wird hier das leblos schlafende Schattenbild des Mädchens lebendig ans Licht gebracht. Das ist aber keine mechanisch genaue Reproduktion der Vergangenheit; die Vorstellung, dass „uns Schlafenden“ „jedes Mädchen“ als „geliebte Frau“ „abertausendmal“ in „stürzende[r] Nacktheit“ begegne, ist (als die Ausgeburt vom nächtlichen Rausch⁷⁰ des Trübsinnigen) einer psychiatrischen Übertragungssituation verwandt. Diese schwärmerische Szene dauert allerdings nicht lange; bald darauf (wegen zu hoher Endorphinkonzentration?) eingeschlafen, lassen die nackten „wir“ uns von der Landschaft vertreiben, wie der gefallene Adam vom Garten Eden. Dies erfolgt so abrupt wie ein rascher Wechsel vom Traum zum Alptraum im REM-Schlaf, unter heftigem Hin und Zurück des Blicks:

⁶⁸ Op. cit., B 124.

⁶⁹ B 125f.

⁷⁰ Das Leiden des Depressiven wird meist abends gelindert (vgl. z. B. Freud, *Trauer und Melancholie*, 1917, in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 206f.)

„Als unsere Zeit uns aus dem Abstand verstieß in Landschaft und auf dem behüteten Bahn des Gedankens uns die Geliebte entgegenschritt, fühlten wir Zeit, die uns aussandte, gewaltig gegen uns wieder fluten. Einschläfernd ist dieser Rhythmus der Zeit [...]. Wer ein Tagebuch liest, schläft darüber ein und erfüllt, was das Schicksal dessen war, der es schrieb. Wieder und wieder beschwört das Tagebuch den Tod des Schreibers [...]: Unser Tagebuch kennt nur einen Leser, der wird zum Erlöser, indem das Buch ihn bezwingt. Wir selber sind der Leser oder unser Feind.“ (II 100)

Mit Freud könnte man sagen: Nach der übernatürlichen erotischen Libidobesetzung benötigte das Ich Ruhe und Erholung, wobei es aber von der Flut des Todestribs überrascht werden musste. Denn schon jene „abertausendmal“ wiederholte Begegnung konnte wohl nicht durch den Eros allein geleistet werden; sie wäre nicht ohne den Druck des Todestribs zustande gekommen. Und diese „stummen, aber mächtigen Todestribe“ wollen „den Störenfried Eros nach den Winken des Lustprinzips zur Ruhe bringen“⁷¹; dadurch wird ihre Aggressivität, die bisher „durch Mischung mit erotischen Komponenten unschädlich gemacht“ war⁷², wieder offengelegt. Das Bild des uns inneren Feindes verkörpert vielleicht diese Aggressivität, und zwar unter Vormundschaft des Über-Ichs, das gleich darauf an der »Hörkappe« des Träumer-Ichs mit erschreckender „Fanfare“ der Verurteilung auftritt:

„Er ist nichts anderes als das vertriebene, geläuterte Ich, unsichtbar in der unnennbaren Mitte der Zeiten verweilend. Er gab sich nicht dem Strom des Schicksals hin, das uns umfloss. Wie die Landschaft sich uns entgegenhob [...], wie die Geliebte uns vorüberfloh [...], steht inmitten des Stroms, aufrecht wie sie, der Feind. Aber mächtiger. Er sendet Landschaft und Geliebte uns entgegen und ist der unermüdliche Denker der Gedanken, die uns nur kommen. Vollendet und klar begegnet er uns, und während die Zeit sich in die stumme Melodie der Abstände verbirgt, ist er am Werke. Plötzlich erhebt er sich im Abstand wie die Fanfare und sendet uns dem Abenteuer entgegen. Er ist [...] der gewaltigste Reflektor unsrer selbst. Blendend vom Wissen der Liebe und den Schauungen ferner Lande bricht er rückkehrend in uns ein und stört unsere Unsterblichkeit auf zu immer fernerer und fernerer Sendung. [...] Nach jedem Anblick und jeder Todesflucht kehren wir zu uns heim als unser Feind. Von keinem andern Feind sagt jemals das Tagebuch, weil vor der Feindschaft unsres erlauchten Wissens jeder Feind versinkt, stümperhaft neben uns, die wir niemals unsere Zeit erreichen, immer hinter sie flüchten oder vorwitzig sie überflügeln. Immer die Unsterblichkeit aufs Spiel setzend und sie verlierend. Dies weiß der Feind, er ist das unermüdliche, mutige Gewissen, das uns stachelt.“ (II 100f.)

Der Feind „stört unsere Unsterblichkeit auf“ und zwingt uns im Namen des Gewissens dazu, mit der Schwärmerei aufzuhören. Was folgt aus diesem Angriff des Gewissens? Gibt es uns endlich eine »normale« sittliche Orientierung, damit wir uns der Realität der Außenwelt, der väterlichen Ordnung, wieder anpassen? Offenbar nicht. Denn das Gewissen des Über-Ichs schießt oft über solch »realistisches« Ziel hinaus; es kann das Ich auch auf Kosten seines ei-

⁷¹ *Das Ich und das Es*, in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 325.

⁷² *Op. cit.*, S. 320.

genen Lebens zur Durchsetzung einer Überzeugungstat (z. B. eines Terroranschlags) zwingen, trotz aller Folter und Drohung der bestehenden Autoritäten — es ist wohl in diesem Sinne, dass „vor der Feindschaft unseres erlauchten Wissens jeder [andere] Feind versinkt“. Und es bringt somit die größte Gefahr für die Sittlichkeit mit sich; sein stachelnder Angriff auf die Unsterblichkeit kann – mit Kant zu reden – mit „Unlauterkeit“ behaftet werden, d. h. in ihm kann eine unmoralische Triebfeder eingemischt sein. Sein Angriff kann ferner durch »böartige« oder gar »teuflische« Handlungsmaximen gesteuert sein⁷³.

Benjamin liegt hier aber noch nicht daran, diesen Implikationen der inneren Feindschaft nachzugehen (die »teuflische« Verkehrung des Gewissens wird das Thema seiner späteren Melancholieforschung⁷⁴). Betrachten wir seinen weiteren Schritt. Die erhabene Ich-Hoheit sieht nach der Umkehr des Zeitstroms ihren imaginären Thron nur noch wie einen Schutzmantel für ihre Feigheit an; der bisherige Vorgang nimmt allmählich begreifliche Gestalt an, im Bild von Griffelspuren des Tagebuchs:

„Die Feigheit des Lebenden, dessen Ich [...] ständig sein Antlitz verbirgt im Kleid seiner Würde — sie musste zuletzt unerträglich werden. So viele Schritte wir in das Königreich des Schicksals taten, so oft wandten wir uns rückwärts — ob wir auch unbeobachtet wahrhaft seien: da ermüdete einmal die unendlich gekränkte, gekrönte Hoheit in uns, sie wandte sich, grenzenlos fortan voll Verachtung für das Ich, das man ihr gegeben. Sie bestieg einen Thron im Imaginären und wartete. Mit großen Lettern schrieb der Griffel ihres schlafenden Geistes das Tagebuch. / So handelt es sich denn in diesen Büchern um die Thronbesteigung eines, der abdankt. Abdankte er dem Erlebnis, dessen er sein Ich nicht würdig befindet noch fähig, dem er sich endlich entzieht. [...] Niemals kostete der Edle die Liebe der Unterlegenen. Er misstraute, ob denn auch er gemeint sei von den Dingen. Meinst du mich? fragte er den Sieg der ihm zufiel. Meinst du mich? das Mädchen, das sich an ihn schmiegte. Also Riss er sich aus seiner Vollendung.“ (II 101f.)

Mit dieser Abdankung geht allerdings der Sturm des Erhabenen nicht einfach zu Ende. Zur Abdankung kam unsere „edle“ antibürgerliche Hoheit vielmehr wegen ihres verschärften erhabenen Stolzes; sie blieb immer mit ihrem jeweiligen Zustand unzufrieden und fühlte Abscheu davor, die Liebe der Unterlegenen zu kosten. Also unterzieht sie sich darauf erneut einem Sturm — dabei aber bestürmen nicht mehr »wir« die Dinge, sondern umgekehrt; nicht wir widerfahren den Dingen, sondern die unbestimmt verlassenen Dinge widerfahren uns:

„Als [...] die Hoheit [...] des Ich sich zurückzog und das Rasen gegen das Geschehen verstummte, zeigten die Ereignisse sich unbeschlossen. Die immer fernere Sichtbarkeit des Ich, welches nichts mehr auf sich bezieht, webt den immer näheren Mythos der Dinge, die hinstürmen in bodenloser Neigung zum Ich, als unbe-

⁷³ Kant analysierte diese Arten des Bösen in *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793).

⁷⁴ Vgl. 1.3.1 und 1.3.2. – Das Motto dieses Landschaft-Abschnitts (Benjamins eigener Vierzeiler) scheint allerdings bereits eine solche Zweideutigkeit der »Feindschaft« zu verraten: „Neigend erstrahlt in Zeit die Geliebte der Landschaft, / Aber verdunkelt verharrt über der Mitte der Feind. / Seine Flügel schläfern. Der schwarze Erlöser der Lande / Haucht sein kristallenes: Nein und er beschließt unsern Tod.“ (II 98)

ruhigte Frage, nach Bestimmung dürstend. / Der neue Sturm erbraust im bewegten Ich. Ausgesandt ist es als Zeit, in ihm selber stürmen die Dinge dahin, ihm entgegend in ihrer fernenden, demütigen Richtung, dahin zur Mitte des Abstandes, zum Schoße der Zeit hin, von da das Ich erstrahlte. Und Schicksal ist: diese Gegenbewegung der Dinge in der Zeit des Ich. Und jene Zeit des Ich, in der die Dinge uns widerfahren, das ist die Größe.“ (II 102)

In dieser dialektisch-erhabenen Gegenbewegung der Dinge zeigt sich der Vorgang der »Landschaft«-Szene verkehrt: diesmal werden nicht die Dinge unser vergangenes Sein, nicht wir sind zukünftig sie, sondern ihre Vergangenheit wird unser zukünftiges Sein. Der erotische Sturm der Dinge erbraust nunmehr unverkennbar unter der Herrschaft der mächtigen Tods-triebe. Die Weise, wie die Dinge einmal »uns die Großen« empfangen, wird also vom Tode her betrachtet:

„Der Dinge Vergangenheit ist die Zukunft der Ich-Zeit. Aber die Vergangenen werden zukünftig. Von neuem entsenden sie die Zeit des Ich, wenn sie eingegangen sind in den Abstand. Mit den Geschehnissen schreibt das Tagebuch die Geschichte unseres zukünftigen Seins. Und prophezeit uns also unser vergangenes Schicksal. Das Tagebuch schreibt die Geschichte unserer Größe vom Tode an.“

»Wir« reflektieren zum Schluss in einem dialektischen Triplum über unsere bisherigen Schritte und erhalten einen neuen Blick auf die Unsterblichkeit, indem wir zuletzt – synthetisch – *uns selbst im Tode widerfahren*:

„Einmal ist ja die Zeit der Dinge aufgehoben in der Zeit des Ich [...], Abstände sind aufgehoben im Abstand. Einmal widerfährt uns der erstarkte Feind in seiner grenzenlosen Liebe, der alle unsere geblendete Schwäche sammelte in seiner Stärke, all unsere Nacktheit bettete in seine Leiblosigkeit, all unser Schweigen übertönte mit seiner Stummheit und alle Dinge heimbringt [...] – der große Abstand. Tod. Im Tode widerfahren wir uns selbst, es löst sich unser Tod-sein aus den Dingen. Und die Zeit des Todes ist unsere eigene. Erlöst gewahren wir die Erfüllung des Spiels, die Zeit des Todes war die Zeit unseres Tagebuches, der Tod der letzte Abstand, der Tod der erste liebende Feind, der Tod, der uns mit aller Größe und den Schicksalen unserer breiten Fläche in die unnennbare Mitte der Zeiten trägt. Der für einen einzigen Augenblick uns Unsterblichkeit gibt. [...] Wir gehen ein in die Zeit, die im Tagebuch war, dem *Symbol der Sehnsucht, Ritus der Reinigung*. Mit uns versinken die Dinge zur Mitte, mit uns erwarten sie uns gleich die neue Erstrahlung. Denn Unsterblichkeit ist nur im Sterben und Zeit erhebt sich am Ende der Zeiten.“ (II 102f.; Hervorh. v. T. M.)

Uns wird nun die Unsterblichkeit gegeben, aber nicht mehr in einer schwärmerischen Aufsertehung, sondern in der nicht imaginierbaren „unnennbare[n] Mitte der Zeiten“. Benjamin nennt diese „die Zeit des Todes“, da sie „am Ende der Zeiten“ sich erhebe. Gemeint ist damit nicht, dass wir die Unsterblichkeit – wie manche Religionen uns lehren – *nach* unserem Tod, etwa als Belohnung für ein verdientes Leben erhielten; sondern wir erhalten sie nur „im“ Augenblick des Sterbens, ohne sie als solche nennen zu können, ohne sie mit Begriffen a priori bestimmen zu können. Wenn wir dies Zusammenfallen von Liebe und Tod als die „Erfüllung des Spiels“ gewahren, vollzieht das Tagebuch als das „Symbol der Sehnsucht“ einen „Ritus der Reinigung“ — in der Zäsur dieser halb gereimten Worte ist es, dass die „unnennbare Mitte

der Zeiten“ vorliegt. Die Wiederholung derselben Initialen verrät hier vielleicht ebenso einen Nachklang der Todestribe wie das T des gehäuften Wortes Tod; durch kleine Modifikationen der Vokalfolge entkommen wir aber dem, was Benjamin später den letalen »Bedeutungs-schein« der Worte nennen sollte, und erwarten die Erscheinung dessen, was nur »bedeutet« und nicht »bezeichnet« werden kann: Sehnsucht, Unsterblichkeit⁷⁵. Die Erwarteten zeigen sich freilich nur momentan im Bruchstück, als „Symbol“ im etymologischen Wortsinn.

In dieser Umgangsweise mit dem Tod wird der Unterschied zu Freud deutlich. Denken wir an den Schlussteil von *Jenseits des Lustprinzips*. Dort sah sich Freud, um den Widerspruch zwischen Eros und Todestrieb zumindest auf der Spekulationsebene lösen zu können, dazu gezwungen, den platonischen Mythos von einem ursprünglichen „Mannweib“ (*Symposion*) heranzuziehen; sollte nämlich unser Sexualtrieb aus der gegenseitigen „Sehnsucht“ der entzweiggeschnittenen Hälften des Mannweibs zu erklären sein, dann ließen sich sowohl der Eros wie der Todestrieb von einem einzigen Prinzip: vom „Bedürfnis nach Wiederherstellung eines früheren Zustandes“ ableiten, folgte er⁷⁶. Benjamin aber hat hier das „Symbol der Sehnsucht“ nicht als ein solches mythologisches Bild heraufbeschworen. Sein Symbol zeigt die Lösung zum Konflikt zwischen der Liebe und dem Tod – die Auflösung von jener unfeierlich lästigen »unbegriffenen Symbolik« der Väter – nur in seinem Gespaltensein. Sein „Ritus der Reinigung“ bestand nämlich lediglich darin, dass er sich leibhaft der Bewegung und Gegenbewegung der Dinge ausgesetzt hat. Unter diesem Doppelblick tritt die Geschichte nicht als eine homogene und leere Ausdehnung der Zeit auf, sondern als ein asymmetrisches Kraftspiel zwischen Liebe und Feindschaft, Eros und Todestrieb. Und dort haben wir die Väter weder besiegt, noch sehen wir uns von ihnen melancholisch verknechtet; erhalten haben wir nur einen ernüchternden Ausblick: dass die „Unsterblichkeit der Gedanken und Taten“ – die Mitteilung und Verständigung der Generationen untereinander – sowie die Unsterblichkeit schlechthin sich immer unserem Blick entziehen, wenn wir sie in einem ausdrücklichen Schein ihrer Ganzheit zu fassen glaubten.

1.1.2.3 Verwandlungen der Feindschaft

Die Motive des *Tagebuch* – Landschaft, Liebe, Feind, stürmische Zeitbewegung – sollten auch in seinen späteren Schriften auftauchen; wie er selber in dem Trauerspielbuch sagt, zeichnet sich sein philosophischer Stil durch die „Wiederholung der Motive“ aus (I 212). Sie treten dabei allerdings – gemäß der genannten Zweideutigkeit der »Feindschaft« – in unterschiedlichen Kombinationen auf. Die Frage der Feindschaft sollte vor allem im Trauerspiel-

⁷⁵ Näheres zur »Bedeutung« der Begriffe Sehnsucht, Tod und Leben vgl. Exkurs(ion) 3.1.

⁷⁶ *Studienausgabe*, Bd. III, S. 266f.

buch systematisch ausgelegt werden. Jetzt können wir nicht näher betrachten, wie er dort die komplizierten Beziehungen zwischen dem Souverän und den Intriganten sowie die ihnen zugrunde liegenden „Schrecken und Verheißungen des Satan“ bis an die „Grenze des Tiefsinns“, bis zu einer erlösenden Umkipfung der Melancholie verfolgte (I 400ff.). Denken wir stattdessen zunächst an *Goethes Wahlverwandtschaften* (1922). Benjamin findet in diesem Roman zweierlei »Feindschaft« und zweierlei »Auferstehung« der Geliebten; erst durch ihre gegenseitige Spiegelung glaubt er zur dialektischen Synthesis, zur »Erfüllung des Spiels« gelangen zu können.

Der Held dieses Romans ist der Landadel, eine »Hoheit« der »Landschaft«, der gerade bei der pittoresk-erhabenen Umgestaltung seines Landsitzes in ehebrecherische Vierecksbeziehung gerät und seinem von ihm selbst verkannten »Schicksal« erliegt. Der Held der im Roman eingeschobenen Novelle aber hat mit der »grenzenlosen Liebe« seiner „schönen Feindin“⁷⁷ zu kämpfen; er hat sie durch einen erhabenen Sprung ins Wasser, im „helle[n] Licht“ des „nüchternen Tages“, vom Schicksal zu befreien, als geliebte Frau nackt zu erwecken und – was wichtig ist – den »Vätern« Anerkennung für diese plötzliche Eheschließung abzugewinnen (I 169ff., 196). Benjamin, der in diesem Roman eine Art Übertragungssituation von seiner eigenen Vierecksbeziehung⁷⁸ gefunden hatte, suchte einen Ausweg aus seiner »geblendeten Schwäche« in dieser Feindschaft. Denn erst im Anblick der „Strahlung“ des Novellenpaares konnte er von der Handlung des Romans „Abstand“ nehmen (I 170, 168); er sah ein, wie die (von Interpreten oft als »heroisch« gepriesenen) Konflikte der Romanhelden miteinander »stümperhaft versinken«; der in der »trüben« Aura des Romans (I 192) geführte Kampf gegen die Ordnung der Ehe erwies sich als trügerischer Schein. Es ist dank dieser Spiegelungsstruktur des Werks⁷⁹, dass er zum Schluss auch und gerade der unerfüllt bleibenden Liebesbeziehung des Romans ein erstrahlendes »Symbol der Sehnsucht« zukommen sieht⁸⁰ — nämlich „das Symbol des über die Liebenden herabfahrenden Sterns“ als „die gemäße Ausdrucksform dessen, was vom Mysterium im genauen Sinn dem Werke einwohnt“ (I 200). Der berühmte Schlusssatz des Essays – „Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben“ (I 201) – ist nichts als eine Paraphrase der SchlussThese des *Tagebuchs*: nur im Sterben wird uns Unsterblichkeit gegeben.

⁷⁷ Goethe, *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Bd. 9, 1987, S. 480.

⁷⁸ Vgl. dazu u. a. Werner Fuld, *Walter Benjamin*, Hamburg, 1990, S. 118.

⁷⁹ Wir betrachten diese Erzählstruktur später in Bezug auf die Frage der „Malerei“ (2.2.4).

⁸⁰ Dies mag als eine Antwort auf jenen platonischen Mythos vom *Jenseits des Lustprinzips* angesehen werden; Deuber-Mankowsky (op. cit, S. 271) sieht in diesem Essay Spuren von Benjamins Freud-Lektüre.

Im Unterschied zu dieser etwas komplizierten Feindschaft weist sein *Über den Begriff der Geschichte* anscheinend eine saubere Trennung der geliebten (bzw. zu liebenden) »Gewesenen« von dem zu bekämpfenden Feind (sowie auch eine naheliegendere Zuordnung der »Hoffnung«) auf. Denn er sagt dort: „Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört“ (I 695). Mit dem „Feind“ sind hier aber nicht bloß Faschisten oder (als deren Prototyp) Bonapartisten des Second Empire gemeint; solch ein Feind nistet auch in uns selbst, soweit wir uns auf einen sozialdemokratischen Fortschritt der Menschheit verlassen, und ein solcher Feind muss durch die Feindschaft unseres »stachelnden Gewissens« – welches u. a. im Namen von Spartakus und Robespierre auftritt, in all seiner Zweideutigkeit (I 700f.) – bekämpft werden. Denn dieser Fortschrittsglaube dient dazu, unsere moralische Idee sanft einschlafen zu lassen; durch die Hoffnung, dass das Reichum der bürgerlichen Gesellschaft sich durch eine soziale Marktwirtschaft optimal verteilen lasse, lässt er uns von der unmittelbaren Konfrontation mit der sittlichen Aporie des Markthandels – mit der Spaltung von „Zweck“ und „Mittel“ im Kategorischen Imperativ⁸¹ – ausweichen.

Achten wir aber auch auf eine merkwürdige Feindschaft der Malerei, wovon Benjamin noch in *Moskauer Tagebuch* erzählen sollte; drei Wochen nach jenem Heiligen Abend trat er in einstiges Schtschukin-Palais (die „Erste Sammlung“) ein und machte vor dem mit nackt oder halbnackt posierenden Frauen bevölkerten »irdischen Paradies« Gauguins

„von neuem die Erfahrung – soweit das flüchtige Durchstreifen dieser großen Sammlung diese Bezeichnung gestattet – dass Gauguins Bilder mich feindlich anmuten, und dass alles Gehässige aus ihnen mir entgegenschlägt, was der Nichtjude gegen Juden fühlen kann.“ (15. 1. 1927; VI 371)

Betrachten wir, wovon diese Feindschaft herrühren konnte. Bei Gauguin entsteht die »Ferne« nicht erst aus der Intensität der Farbverhältnisse, sondern sie beruft sich auf die fremden Ikonen, Pflanzen und Frauen aus der Bretagne, Martinique oder Tahiti⁸², die in die (wie er in Anlehnung an Van Gogh sagte) „suggestiv“ mit gewisser symbolischer Bedeutung geladenen Farbflächen eingegliedert sind. Die »stürzende Nacktheit«, wie wir sie bei Cézanne in den Bildern der Badenden finden würden, kennen wir hier nicht. Denn Gauguin neigte – obwohl er von Pissarro und Cézanne die Dynamik der (post-)impressionistischen Farbstriche und die

⁸¹ Beim Warenaustausch braucht man andere Marktteilnehmer vor allem als „Mittel“ zu seinem eigenen „Zweck“ (Gebrauchswert oder Mehrwert).

⁸² Hiervon nehmen wir die letzten Marquesas-Bilder (wozu allerdings nur zwei von den 29 Bildern gehören, die Benjamin in Moskau sah: Nr. 597 und 629 von Georges Wildenstein, *Gauguin*, Paris, 1964) aus, da sie neue Tendenzen aufzuweisen scheinen.

Technik der kompositorischen Verzerrung gelernt hat – immer dazu, die vorbestimmten Konturen der Gegenstände aufrechtzuerhalten. Seine Komposition sieht also statischer aus als die Cézannes, und die Wirkung seiner Farben dient vor allem zur Steigerung der ikonischen Bedeutung der Figuren.

Was bedeuten aber diese fremden Ikone? Offenbar sind sie nicht genau nach der Tradition der Ortsansässigen, sondern nach den freien Assoziationen des Malers dargestellt. Frauen sind bei Gauguin nicht selten mit schielendem Blick versehen, wie die Verführerin des Bösen oder als versuchungsanfällig Wesen⁸³. Umgeben durch die Gesichter der so vom Bösen suggestiv überschatteten »Naturvölker«, die auf empfindliche Galeriebesucher den »Carpenter-Effekt«⁸⁴ ausgeübt haben dürften, fühlte sich wohl der assimilierte Jude sein heimatloses Dasein vorgeworfen: er sei daran ebenso schuldig wie böses schwächliches Weib⁸⁵. Sollte dieser Vorwurf verinnerlicht werden, könnte der so genannte »jüdische Selbsthass« sich entwickeln; dann würde jenes stachelnde Gewissen mit einer »Unlauterkeit« (Kant) behaftet auftreten. Benjamin war persönlich von solchem Selbsthass nicht betroffen; ihm blieb der genannte feindliche Schlag kein innerer, sondern äußerlicher Schlag der Nichtjuden. Dennoch war er für dessen Ideologie sehr empfindlich, zumal er in seiner Studienzeit – ähnlich wie Theodor Lessing, der später in *Der jüdische Selbsthass* (1930) die antisemitische Ideologie der Zeit auf eine verzerrte Weise auf bestimmte Judentypen projizieren sollte – mit Ludwig Klages, dem antisemitischen Theoretiker von Eros und Aura, vertraut gewesen war.

Klages hatte ausgehend vom eben genannten Carpenter-Effekt eine antirationalistische Ausdruckslehre aufgebaut, um die damals dominante Einfühlungstheorie der akademischen Psychologie zu bestreiten. Wer sich mit seiner Theorie beschäftigt, kann die Auseinandersetzung mit deren politischer Implikation nicht meiden (Eisenstein z. B., der von Klages' Lehre ange-

⁸³ Vgl. z. B. *Fruit* (1888: [Image:Paul Gauguin 119.jpg - Wikimedia Commons](#); Daniel Wildenstein, *Gauguin*, Milano, 2002, Vol. 2, S. 493ff. (Kat.-Nr. 312))

⁸⁴ Es handelt sich um ein ideomotorisches Phänomen: die Wahrnehmung oder Vorstellung einer Bewegung löst die Tendenz zur Ausführung der gleichen Bewegung aus. So kann z. B. der körperliche Ausdruck einer gemalten Figur in deren Beobachter einen ähnlichen Ausdruck hervorrufen.

⁸⁵ Wir haben nicht die Absicht, dem Maler aus psychologischer Sicht Misogynie oder Antisemitismus zu unterstellen; wir vermuten nur, dass Benjamins Assoziation aus den diskursiven Parallelen zwischen der Misogynie und dem Antisemitismus (vgl. dazu Christina von Braun, *Antisemitismus und Misogynie*, in: Jutta Dick / Barbara Hahn (Hg.), *Von einer Welt in die andere*, Wien, 1993, S. 179-196) zustande kam. Wir können nicht näher bestimmen, wie er einzelne Bilder mit dem Antisemitismus bzw. Antijudaismus assoziiert hat, da es sich um den Gesamteindruck vom Gauguin-Saal handelt.

regt worden war⁸⁶, spielte vielleicht darauf an, wenn er einen Antisemiten in der Trauerszene von *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) auftreten ließ). Sollte die Herkunft von Benjamins Aura-begriff in Klages zu suchen sein – wie manche Interpreten es annehmen⁸⁷ –, müsste vor allem geklärt werden, wie er bei seiner Theoriebildung gegen die Gefahr derartiger Verkehrung des Gewissens gekämpft hat. In der vorliegenden Arbeit möchten wir aber nicht näher betrachten, wie er in seiner Münchner Zeit (1915-16) im Umgang mit dem sog. Kosmiker-Kreis (George, Klages, Schuler, Wolfskehl usw., die um Franziska zu Reventlow »Männerrunde« machten) seine Gedanken weiterentwickelt hat⁸⁸. Im Folgenden beschränken wir uns darauf zu sehen, wie der topologische Aufbau des *Tagebuchs* in der Auratheorie seines Photographie-Essays weitergeführt wurde.

1.1.3 Von Nebel zu Leben: Reflexionen in *Kleine Geschichte der Photographie* (1931)

1.1.3.1 »Schema L« oder das Optisch-Unbewusste eines photographischen Schmocks

Jean-Luc Godard, der in seiner *Histoire(s) du cinéma* (1988; 2B, 4B) nicht von ungefähr Sätze von Benjamins *Metaphysik der Jugend* zitiert hat⁸⁹, behauptet, dass die Kinogeschichte sich nur durchs Kino erzählen lasse; und dass sie keine abgeschlossene Geschichte erzähle, sondern das, was noch geschehen könnte oder hätte geschehen können, wie der Trailer eines kommenden bzw. verschollenen Stücks. Auch Benjamins „kleine“ Photogeschichte bleibt wohl als eine solche Erzählung – bei allen merkwürdigen Mängeln – aktuell. Denn sie erzählt die Geschichte des Mediums nicht von außen her; wie im frühen *Tagebuch* wiederholt Benjamin auch hier eine Art »unbegreiflicher« photo-graphischer Übertragung der Vergangenheit, bis er schließlich in einer »Gegenbewegung der Dinge« einen nüchternen Blick auf die »Kindheit« des Mediums erhält.

Sehen wir aber zuerst ein weiteres Reisetagebuch. Ein halbes Jahr nach der Rückkehr aus Moskau zeigt er sich erneut von einer photographischen Sendung der französischen »Landschaft« besessen, wobei er die ausbleibende »Geliebte« bitter vermisst:

⁸⁶ Vgl. Oksana Bulgakowa, *Sergej Eisenstein und die deutschen Psychologen*, in: Bulgakowa (Hg.), *Herausforderung Eisenstein*, Berlin, 1989, S. 80-91.

⁸⁷ Vgl. Michael Pauen, *Eros der Ferne*, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin*, Bd. 2, München, 2000, S. 706ff.

⁸⁸ Näheres zum Kosmiker-Kreis vgl. Richard Faber, *Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur*, Köln / Weimar / Wien, 1993; Ders., *Männerrunde mit Gräfin*, FfM u. a., 1994. — Benjamins Reaktion auf Klages wurde von Richard Block (*Selective Affinities: Walter Benjamin und Ludwig Klages*, in: *Arcadia*, Bd. 35, 2000, S. 117-136) anhand seines Goethe-Essays näher betrachtet.

⁸⁹ Hinweis von Junji Hori (*Godard's Two Historiographies*, in: Michael Temple / James S. Williams / Michael Witt (ed.), *For Ever Godard*, London, 2004, S. 348, 430).

„Es war ein ganz untrüglicher Instinkt in mir, der mich hieß, gerade diese Reise mit L., mit einer Pariserin zu machen. Als Landschaft entzieht sich die Abwesende mir zum zweiten Male und in jeder Minute von neuem. [...] Ich hätte auf dieser Reise ein Photo von L.^[90] machen lassen. Im Übrigen habe ich meinen nicht allzu zerstörten Gleichmut mir mit der Annahme wiederverschafft, ihr Fortbleiben sei Einfluss eines Dritten.“
(*Tagebuch meiner Loire-Reise*, 13. 8. und 16. 8. 1927; VI 411ff.)

Auch vier Jahre danach reflektiert er im Tagebuch – diesmal eben im Anblick einer cézannesken provenzalischen Landschaft, doch immer tiefer in Selbstmordgedanken versinkend – über seine Liebeserlebnisse (*Tagebuch Mai-Juni 1931*; bes. VI 427f.). Der Photographie-Essay war kurz darauf verfasst (wohl parallel zur Abfassung von *Tagebuch vom 7. 8. 1931 bis zum Todestag*; VI 441ff.). Er beginnt mit einem »nebligen« Satz:

„Der Nebel, der über den Anfängen der Photographie liegt, ist nicht ganz so dicht wie jener, der über den Beginn des Buchdrucks sich lagert“ (II 368).

Gemeint ist damit nicht, dass die Unklarheiten über die Anfänge der Photographie sich ohne weiteres beseitigen ließen; das Gegenteil ist der Fall. Auch wenn technikhistorische Einzelheiten und sozioökonomischer Hintergrund schon weitgehend geklärt worden waren, blieb es – wie er einräumt – schwierig, „den Reiz der Bilder, die in den schönen jüngst erschienenen Publikationen alter Photographie vorliegen, für wirkliche Einsichten in deren Wesen nutzbar zu machen“ (II 368f.). Der Reiz der frühen Photographie erschwert „wirkliche Einsichten in deren Wesen“ vor allem wegen ihrer *nebligen* Erscheinungsweise. Man denke daran, dass die »Landschaft« auf der berühmten Platte von Niepce⁹¹, ähnlich wie im Nebel von jenem *Tagebuch*, erst allmählich, nach stundenlanger Belichtung, mit »zitternden« Bäumen und »unbegreiflichen« Häusern aus der Untiefe der Geschichte erschien. Auch Daguerres Silberplatte – eine Schöpfung aus dem Jod- und Quecksilberdampf – musste „hin- und hergewendet“ werden, „bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte“ (II 370). Ihre derart neblige, aber nicht ganz dicht sondern nur zart verschleierte Erscheinungsweise ist es, die jeglicher Trennung von »Schein« und »Wesen« im Wege steht.

Die Schwierigkeit der »wirklichen Einsichten« spitzt sich freilich mit der Sendung der »Geliebten« zu. Zuerst begegnet Benjamin (in einer der „schönen jüngst erschienenen Publikationen alter Photographie“) mit einem Modell des Maler-Photographen D. O. Hill; es handelt sich um ein „Fischweib aus Newhaven“, das schamhaft, wie mit einer Aureole, in einer hell

⁹⁰ Der Großbuchstabe L taucht bei Benjamin wiederholt auf, wenn er eine Abwesende oder eine Leiche in der Landschaft mit Liebe ins Leben zurückzurufen sucht; vgl. 2.2.1.

⁹¹ Abbildung: [Bild:View from the Window at Le Gras, Joseph Nicéphore Niépce.jpg - Wikipedia](#).

beleuchteten Haube erscheint⁹². Um sie herum sucht Benjamin eine „wir“ – eine Männerrunde mit Stefan George – auszubilden, indem er ihr die Verse des letzteren (aus *Standbilder. Das sechste*) widmet⁹³:

„in jenem Fischweib [...] bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die »Kunst« wird eingehen wollen. »Und ich frage: wie hat dieser haare zier / Und dieses blickes die früheren wesen umzingelt! / Wie dieser mund hier geküßt zu dem die begier / Sinnlos hinan als rauch ohne flamme sich ringelt!«“ (II 370f.)

Wie die unbestimmten Dinge aus jenem »Schweigen des Tagebuchs« herauskamen und »Bestimmung erflehten«, so verlangt hier das anonyme, nur mit einem etwas exotisch-romantisch klingenden Stadtnamen beschriftete Objekt nach dem Namen, aus dem Schweigen der Photographie heraus; wäre sein Name (Elizabeth Johnstone Hall) angegeben worden, hätte es wohl Benjamin nicht so stark fasziniert. Was aber heißt es, dass die abgebildete Frau „auch hier noch wirklich“ sei, ohne restlos in die Kunst eingehen zu wollen? Das »Wirkliche«, wovon Benjamin spricht, mag man am ehesten als das »Reale« (Lacan) oder das »Indexikalische« (Peirce) auffassen, da es – zur Unterscheidung von »ikonisch«-»imaginären« oder »symbolischen« Charakteren der auratischen Malerei (Porträt, Landschaft, Mythologie, Historie, Allegorie usw.) – die medientechnische Bedingung für das spezifisch photo-auratische Gespinst ausmachen wird. Gut. Dann sollte man aber auch darauf achten, dass das »Wirkliche« oder »Reale« Lacan zufolge mit dem »Imaginären« und dem »Symbolischen« so untrennbar verbunden ist wie in einer borromäischen Kette. Denn in der unmittelbar darauf aufgeführten Begegnung sollte sich das Reale der exakten Medientechnik mit dem Imaginären eines dubiosen Mediumismus verschlingen, zur symbolischen Kodierung einer Leiche; es handelt sich diesmal um ein Porträt des nach Petersburg ausgewanderten Photographen Karl Dauthendey mit dessen Braut (1857)⁹⁴. Benjamin, der die Biographie des Photographen (*Der Geist meines Vaters*, 1912; verfasst vom Dichter und Sohn dieses Brautpaares Max Dauthendey) gelesen hatte, beschreibt das Doppelporträt so:

“man schlägt das Bild von Dauthendey, dem Photographen, auf, dem Vater des Dichters, aus der Zeit des Brautstands mit jener Frau, die er eines Tages, kurz nach der Geburt ihres sechsten Kindes, im Schlafzimmer seines Moskauer Hauses mit durchschnittenen Pulsadern liegen fand. Sie ist hier neben ihm zu sehen, er scheint sie zu halten; ihr Blick aber geht an ihm vorüber, saugend an eine unheilvolle Ferne geheftet. Hat

⁹² Abbildung: [National Galleries of Scotland - Collection](#); die „Abbildung 2“ der *Gesammelten Schriften* (II 384-385).

⁹³ Zur Bedeutung der Georgischen Gedichte für Benjamins Jugendbewegung vgl. Deuber-Mankowsky, op. cit., S. 168ff.

⁹⁴ Vgl. die „Abbildung 1“ der *Gesammelten Schriften* (II 384-385).

man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, dass wir, rückblickend, es entdecken können.“ (II 371)

Um *Das Tagebuch* zu paraphrasieren: Hier betrachten »wir« (Benjamin und der Dichter Dauthendey) die Braut von der »Zukunft« her – 74 Jahre nach der Aufnahme – genau als das »Mädchen, das schon Frau ist«; wir wissen, dass sie als Ehefrau sterben sollte. »Ihre Erweckung« (Entwicklung, Fixierung oder Drucklegung) »geschieht zur Nacht«, »unsichtbar« in der Dunkelkammer oder Druckerpresse, um uns später »unter sehr hellem Himmel« – genauso hell wie in der Belichtungszeit – auf einem der »abertausendmal« gedruckten Buchexemplare begegnen zu können. Mit welcher unheilvoller »Geschichte seiner Zukunft« tritt hier aber das Mädchen ins photochemische »Tagebuch«! Unter „unwiderstehlich[em] Zwang“ glaubt der „Beschauer“ Benjamin in einer unscheinbaren Stelle der Abbildung diese traurige Geschichte entdecken zu können — nicht aber bloß um dessen Schicksal zu bestätigen; genauso wie im *Tagebuch* will er offenbar dies Schicksal derart verkennen, dass das Mädchen nun als »geliebte Frau« aus dem Tod erwachen würde. Eben daher beruft er sich hier auf „einen magischen Wert“ der exaktesten Technik, der seiner wunschvollen nachträglichen Prophezeiung zur Erfüllung verhelfen sollte.

Benjamin, der später (als Mitarbeiter des Instituts für Sozialforschung) an der entzaubernden Kraft der technischen Reproduktion festhalten sollte⁹⁵, sieht sich hier nämlich immer noch dazu berechtigt, die mediensoziologisch gezogene Grenze zwischen »Natur« und »Technik« auf eine »magische« Weise zu überschreiten. Wie lässt sich nun dieser magische Wert – der im Zeitalter der technischen Medien keinem gemalten Bild mehr zuteil werden können – abschätzen? Benjamin sucht unmittelbar auf den oben zitierten Passus das Geheimnis dieser Photo-Magie in der technischen Eigenschaft des Apparats, und zwar in einer quasi-psychoanalytischen Manier:

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. Ist es schon übrig, dass einer [...] vom Gang der Leute [...] sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des »Ausschreitens«. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.“ (II 371)

⁹⁵ Vgl. *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939; I 645f.).

Dank dieser phototechnischen Implementierung wollen »wir« also wie Psychoanalytiker das Optisch-Unbewusste der Abgebildeten aufgedeckt haben. Mit Freud und Lacan wissen wir aber, dass kein Analytiker neutraler Interpret sein kann; jeder bringt immer sein eigenes Begehren mit ins Spiel. Das ist auch bei unserem Photo-Propheten der Fall. Und das hat hier schwere Folgen: der Photomagier, dem im *Tagebuch* keine exakte Wiedergabe von seiner Kindheit gelungen war, hat auch hier die vom Sohn Dauthendey erzählte Geschichte beliebig (wenn auch nur »unwillkürlich« gezwungenermaßen) entstellt, um daraus das gewünschte Orakel erfinden zu können. Denn in Dauthendey's Buch erfahren wir von dem Freitod der *ersten* Frau des Photographen (einer in Russland geborenen Deutschsprachigen jüdischer Abstammung) in *Petersburg* — der Vorfall hat zur Mittagsstunde eines Geschäftstags den erfinderischen Geist des Photographen »verfinstert«, wie „Gewitterwolken“ die strahlende „Sonne“⁹⁶. Benjamin aber bezog diesen dunklen Schatten auf dessen *zweite* Frau (die abgebildete Braut, eine in Russland geborene Deutsche⁹⁷) und verlegte zudem den Tatort auf *Moskau*, auf die Stadt also, wo er selber ein paar Jahre zuvor vergeblich um eine Frau (Asja Lacis, eine deutschsprechende Christin aus Lettland) geworben hatte; und zwar zu seiner zweiten Frau, die seine erste deutsch-jüdische Frau Dora hätte ablösen sollen. Er zwang also – durch gewisse Verschiebungen in seinem „Triebhaft-Unbewussten“, die beschrifteten Daten vertauschend⁹⁸ – dem Objekt eine eingebildete »Geschichte seiner Zukunft« auf, damit er »vom Tode her« in »jedem Mädchen« eine »geliebte Frau« wiederfinden würde.

⁹⁶ „Die Photographie genügte meinem Vater damals bald nicht mehr. Er beschäftigte sich [...] auch noch mit der Erfindung der Photolithographie und später mit der Mikrophotographie. Sein Geist ging täglich, wie die Sonne, neu auf, konnte sich plötzlich verfinstern bei trüben Erfahrungen, konnte zu Tode verzweifeln und dann wieder aufleuchten wie Sonnenstrahlen aus Gewitterwolken. [...] Kurz nach der Geburt ihres sechsten Kindes [...] fand man die junge Mutter eines Tages in ihrem Schlafzimmer mit aufgeschnittenen Pulsadern, verblutet und tot. Mein Vater, welcher sich eben mitten im Geschäftsgetriebe in seinem Atelier aufhielt, wurde – es war zur Mittagsstunde – in das Vorderhaus, in die Wohnung gerufen“ (*Der Geist meines Vaters*, München, 1912, S. 178).

⁹⁷ In dem von Benjamin besprochenen Bildband (Helmuth Th. Bossert und Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie*, FfM, 1930, Tafel 128) war das Doppelporträt wie folgt beschriftet: „Der Photograph Karl Dauthendey und seine Braut, Frä. Friedrich (1837-1873) nach dem ersten gemeinsamen Kirchgang am 1. September 1857“. Max Dauthendey, der Sohn dieses Paares, datiert die Verlobung in den 1. November.

⁹⁸ Asja (geb. 1891) hatte gerade im Winter 1926-27 das Todesalter der hier abgebildeten Braut erreicht. Benjamin seinerseits hat gerade bei der Abfassung dieses Essays (Sommer 1931) das Alter des hier abgebildeten Bräutigams (geb. 1819) überschritten. – Die Verwechslung der Aufgenommenen war eine längst bekannte Tatsache (vgl. Fritz Kempe, *Daguerreotypie in Deutschland*, Seebuck am Chiemsee, 1979, S. 7); nur blieben ihre »triebhaft-unbewussten« Implikationen unbeachtet.

Problematisch ist hier aber vor allem die Ignorierung der Frage nach der »exaktesten Technik«: er fragte sich nämlich nicht einmal, ob das abgebildete Trauungsbild, das der Photograph 1857 gleich nach der Rückkehr aus seinem Pariser Forschungsaufenthalt aufgenommen hatte, das erste stolze Ergebnis vom gerade neuerlernten Kollodiumverfahren gewesen ist oder seine bewährte, vielleicht zugunsten eines malerischen Effekts etwas unscharf gelassene Talbottypie war, oder ob es sich etwa um eine Daguerreotypie aus der Zeit seiner *ersten* Verlobung⁹⁹ handelte. Hätte er auf diese Frage geachtet, wäre es nicht zur Verwechslung gekommen. Seine Beschreibung bleibt hier also bequem auf dem Niveau eines von ihm später abschätzig genannten „photographische[n] Schmock[s]“, dessen „Geist, überwindend die Mechanik, [...] ihre exakten Ergebnisse zu Gleichnissen des Lebens um[deuten]“ will (Zit. nach Benjamin; II 383).

Ob vom Tränenschleier geblendet¹⁰⁰ oder vom Zirkel des Sich-Atmen-Hörens performativ hypnotisiert, erlag er hier auf jeden Fall einer schroffen Täuschung über das Objekt. Es ist wegen dieser Täuschungsgefahr, dass eine Befreiung von der auratischen Übertragung dringend nötig wird. Wie reißt er sich aus dieser »geblendeten Schwäche«, aus der falschen »Vollendung« der Liebe? Mit welcher »Fanfare« tritt jener uns innere »Feind« auf? — Vorerst scheint er im auratisch-erhabenen Phantasiespiel bleiben zu wollen: beschäftigt ist er mit einer quasi-religiösen Sublimierung von jenem „magischen Wert“ der Technik. Um zu zeigen, wie Photographie „die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich“ macht, inszeniert er nämlich die »Auferstehungen« der Dinge aus alten und neuen technischen Bedingungen der Photographie, anhand von Pflanzenbildern Karl Blossfeldts¹⁰¹ und von weiteren Porträtaufnahmen Hills (**Abb. 4**):

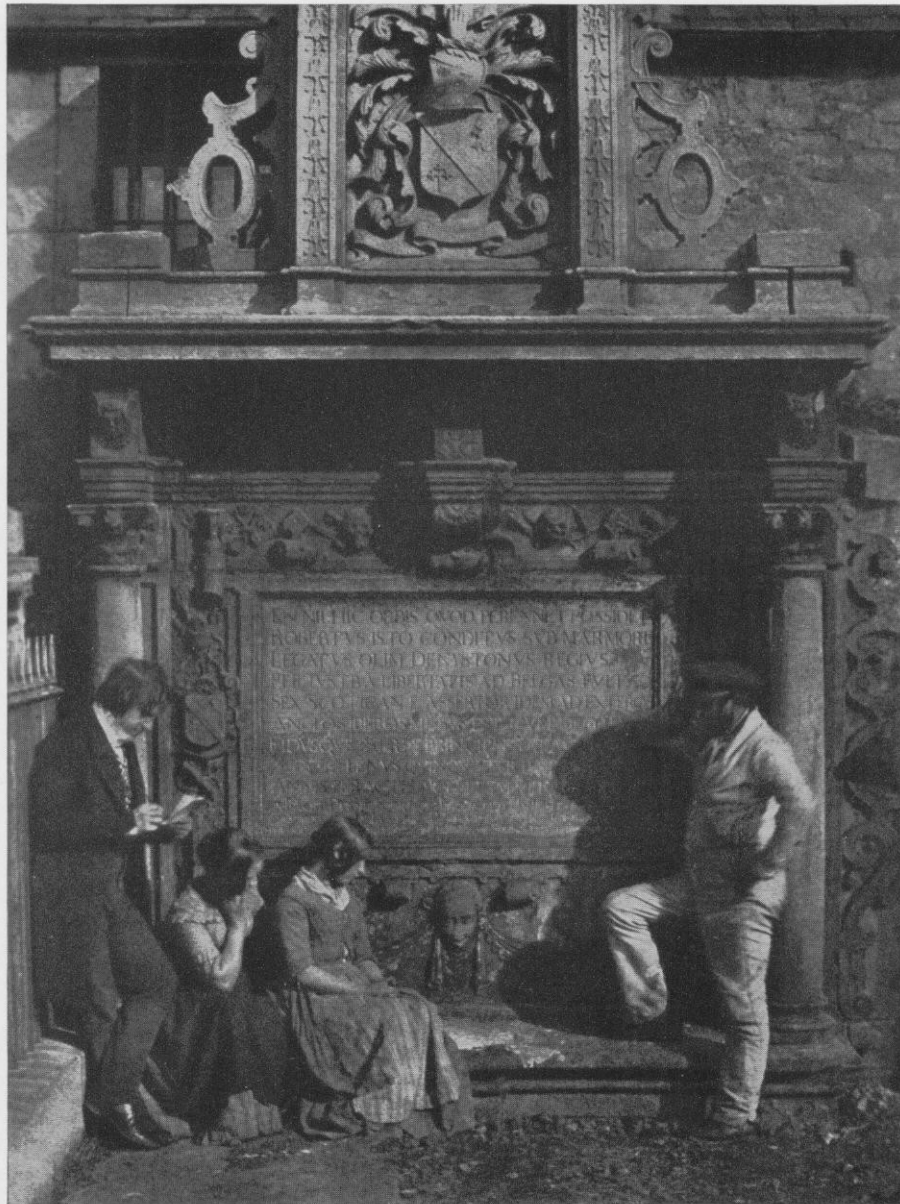
„So hat Blossfeldt mit seinen erstaunlichen Pflanzenphotos [...] im Straußfarn den Bischofsstab, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornspross Totembäume, in der Weberkarde gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht. Darum sind wohl auch die Modelle eines Hill nicht weit von der Wahrheit entfernt gewesen, wenn ihnen »das Phänomen der Photographie« noch »ein großes geheimnisvolles Erlebnis« war [...]. Auf dem Edinburgher Friedhof von Greyfriars sind viele Bildnisse Hills entstanden [...]. Und wirklich ist dieser Friedhof [...] selbst wie ein Interieur [...], wo, an Brandmauern gelehnt, aus dem Grasboden Grabmä-

⁹⁹ Nach der Darstellung durch den Sohn Dauthendey verschaffte sich der Photograph erst 1847 das Mittel, Talbottypie zu erlernen, und zwar dank der Beihilfe seiner ersten Frau (Dauthendey, op. cit., S. 140ff., 182ff.).

¹⁰⁰ In Moskau nahm er „weinend“ Abschied von Asja (VI 409). Der Tränenschleier des Betrachters war auch für die auratische Schönheit der goetheschen Ottilie konstitutiv (I 191f; vgl. VII 368).

¹⁰¹ Abbildungen der ganzen Serie: [Karl Blossfeldt Archiv](#) (unter: „Das Werk“: „Urformen der Kunst“, bes. Nr. 13, 14, 46); die »Totembäume«: [Karl Blossfeldt: Photographs, Articles and Resources from Masters of Photography](#); [105 - Aesculus parviflora, Bottle brush, tips of twigs, 12x, \\$300 framed, \\$100 unframed](#), [Karl Blossfeldt Photogravures](#).

ler aufsteigen, die ausgehöhlt wie Kamine, in ihrem Innern Schriftzüge statt der Flammenzungen zeigen. Nie aber hätte dies Lokal zu seiner großen Wirkung kommen können, wäre seine Wahl nicht technisch begründet gewesen. Geringere Lichtempfindlichkeit der frühen Platten machte eine lange Belichtung im Freien erforderlich. Diese wiederum ließ es wünschenswert scheinen, den Aufzunehmenden in möglicher Abgeschiedenheit an einem Orte unterzubringen“ (II 372f.).



57. Auf dem Friedhof von Greyfriars in Edinburgh

Abb. 4: aus Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill*, Leipzig, 1931, Tafel 57.

Dank neuerer Technik findet man religiöse Symbole in der surreal vergrößerten Pflanzenwelt wieder; und so auch ein wiederbelebendes »Kaminfeuer« auf einem Friedhof. Diese lautlose »Entzündung« der Grabinschrift steht Benjamin zufolge den drucktechnischen Anzeigen des Namens gegenüber, die im späteren Photojournalismus üblich werden sollten: die

„ersten reproduzierten Menschen traten in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet. Noch waren Zeitungen Luxusgegenstände [...], noch war das photographische Verfahren nicht zu ihrem Werkzeug geworden, noch sahen die wenigsten Menschen ihren Namen gedruckt. Das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, in dem der Blick ruhte.“ (II 372)

Benjamin sieht wohl in Hills Grabmälern das, was er auch (gemäß seiner frühen Bildmetaphysik¹⁰²) als eine »nur Gott zuzuschreibende Vereinigung« von Zeichen und Mal – als eine wunderbare Überwindung der »Horizontalität« des Zeichens durch die emporsteigenden Flammenzungen des *Grabmals* – auffassen könnte. Dieser »metaphysische« Befund basiert auf der einfachen Tatsache, dass hier die Grenze zwischen „Graphik“ und „Malerei“ in dem malerisch-»schabkunstartigen« Halbton der Kalotypie verwischt wird; als ein Autor, der sich nunmehr zum historischen Materialismus bekannt hat, hätte er eigentlich nur auf diese medientechnische Tatsache hinweisen müssen. Dennoch sucht er hierzu ein neues metaphysisches Argument; er beruft sich anschließend auf einen Objektiv-Idealisten. Er zieht nämlich Schellings Porträtphoto heran, als ob dessen Physiognomie – zur Bestätigung vom »magischen Wert« der Phototechnik – jene berühmte »Weltseele« verkörperte:

„Alles an diesen frühen Bildern war angelegt zu dauern [...]. Man betrachte nur Schellings Rock; der kann recht zuversichtlich mit in die Unsterblichkeit hinübergehen; die Formen, die er an seinem Träger annahm, sind der Falten in dessen Antlitz nicht unwert. Kurz, alles spricht dafür, Bernard von Brentano habe mit seiner Vermutung recht, »dass ein Photograph von 1850 auf der gleichen Höhe mit seinem Instrument stand« — zum ersten- und für lange zum letztenmal.“ (II 373f.)

Hiermit ist eine neue metaphysische Stütze für die Hochschätzung der frühen Photographie erfunden; Benjamin muss nur noch klarmachen, wie Photographie gleich nach ihrer Erfindung zu diesem Höhepunkt kam. So weist er darauf hin, dass diese glückliche Korrespondenz von Technik und Magie nur flüchtig auf dem Scheideweg von Malerei und Photographie zustandekam. Man habe „das hohe Niveau“ dieser frühen Photographen ihrer handwerklichen Vorbildung als Maler, Miniaturmaler oder Graphiker zu verdanken; während Maler nunmehr ihre Aufgabe darin sehen sollten, den Lichteindruck der Gegenstände mit ganz neuen Stilmitteln (Pleinair, Impressionismus...) zum Ausdruck zu bringen, übernahmen von ihnen Photographen die Aufgabe, denselben Lichteindruck in immer größerer »Wirklichkeit« wiederzugeben, und dank ihrer Vorbildung erfüllten sie diese Aufgabe derart, dass sie selbst die steinerne Inschrift in eine lebendige Flamme verwandeln konnten... Da er aber nicht weiter zu erklären vermag, wie ihr technisches Können die »magische« Auferstehung des Objekts aus dessen Falten heraus ermöglicht, kann er nichts anderes tun, als in diesen Photographen – die trotz

¹⁰² *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917); vgl. 2.2.1, 2.3.3 und 2.4.1.

langjähriger chemischer Vergiftung oft „an die Neunzig oder Hundert herangerückt“ sind¹⁰³ – „eine Art von biblischem Segen“ zugeteilt zu finden (II 374). Und er kann auch nicht umhin, den in seinen Augen bald danach eingesetzten Verfall der Korrespondenzen in etwas kantianischem Duktus so zu beklagen:

„Schließlich aber drangen von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein, und als dann späterhin die Negativretusche, mit welcher der schlechte Maler sich an der Photographie rächte, allgemein üblich wurde, setzte ein jäher Verfall des Geschmacks ein“ (II 374).

Als Beispiel für diesen Verfall zieht er u. a. das Doppelporträt aus seiner eigenen Kindheit heran, wo der kleine Walter zusammen mit seinem Bruder, „um die Schande voll zu machen, [...] als Salontiroler, jodelnd“ vor den gemalten Alpen dastand (II 375) — statt stumm am »Morgenmahl der Jugend« teilnehmen zu können, sehen »wir« uns hier dazu gezwungen, nach einer ganz »bürgerlich« vorbestimmten Vorstellung vom »Sommermittag« jubelnde Stimme zu erheben¹⁰⁴. Die exakte Phototechnik kann also tödlich wirken auf die auratisch sein wollende Kindheitserinnerung jenes Ich-Strahls. Auf die stickige Atmosphäre solcher Atelierlandschaft stößt er auch vor einem Photo vom kleinen Kafka¹⁰⁵:

„Damals sind jene Ateliers [...] entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht [...] der [...] Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmenwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn Spanier haben. Gewiss, dass es in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermesslich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden. / Dies Bild in seiner uferlosen Trauer ist ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier“ (II 375f.).

Wie soll er sich zu einer derart vorbestimmten »Landschaft« verhalten? Wird »die unendlich gekränkte, gekrönte Hoheit in uns« ermüdet gleich abdanken, »voll Verachtung für das Ich, das man ihr gegeben«? So weit kommt sie noch nicht; mit der „uferlosen Trauer“ kommt sie lieber wieder auf den Ausgangspunkt des *Tagebuchs*, an die »Quellen der unnennbaren Verzweiflung« zurück und genießt erneut auratisch-antibürgerliche Auferstehungen, als dass sie bloß so mit spanischem Hut – wie jener mexikanische Marionettenkaiser auf Manets Leinwand¹⁰⁶ – im Dampf der Tropen erstickt. Also wendet sich Benjamin gleich wieder an die

¹⁰³ Er nennt u. a. Nadar (1820-1910) und Pierson (1822-1913).

¹⁰⁴ Abgebildet u. a. in Werner Fuld, *Walter Benjamin*, Hamburg, 1990, gegenüber S. 160. – Die Aporien um diese Selbsteinhauchung beschreibt er ein Jahr danach in *Berliner Kindheit um 1900* (IV 261).

¹⁰⁵ Vgl. die dem Band VII der *Gesammelten Schriften* beigelegte „Abbildung 24“.

¹⁰⁶ Vgl. 1.3.2.1.

Figuren der frühen Porträtphotos und betrachtet, was ihre auratische Auferstehung aus dem Dunkel der Vergangenheit ermöglichte:

“Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt. Und wieder liegt das technische Äquivalent davon auf der Hand; es besteht in dem absoluten Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten. Auch hier bewährt sich im Übrigen das Gesetz der Vorverkündung neuerer Errungenschaften in älterer Technik, indem die ehemalige Porträtmalerei vor ihrem Niedergange eine einzigartige Blüte der Schabkunst heraufgeführt hatte. Freilich handelte es sich in diesem Schabkunstverfahren um eine Reproduktionstechnik, wie sie sich mit der neuen photographischen erst später vereinigte. Wie auf Schabkunstblättern ringt sich bei einem Hill mühsam das Licht aus dem Dunkel: Orlik spricht von der durch die lange Expositionsdauer veranlassten »zusammenfassenden Lichtführung«, die »diesen früheren Lichtbildern ihre Größe« gibt. [...] Besonders manche Gruppenaufnahmen halten ein beschwingtes Miteinander noch einmal fest, wie es hier für eine kurze Spanne auf der Platte erscheint [...]. Es ist dieser Hauchkreis, der schön und sinnvoll bisweilen durch die nunmehr altmodische ovale Form des Bildausschnitts umschrieben wird.” (II 376)

Es war nämlich die intensive „Größe“ der durch lange Belichtung erhaltenen kontinuierlichen Halbton-Übergänge, die die Figuren auratisch hervortreten ließ. Was heißt aber, dass diese Größe von dem ebenfalls langsam und mühsam verfertigten Halbton der Schabkunst »vorverkündigt« gewesen sei? Benjamin erteilt hier dies „Gesetz der Vorverkündung“, indem er Heinrich Schwarz’ Geschichtsschreibung¹⁰⁷ fragmentarisch paraphrasiert. Ein »Gesetz« besagt aber etwas mehr als den bloß historischen Befund, dass die Photographen wie Hill Stilmittel der Schabkunst gelernt hatten. Die von Benjamin gefundene »Gesetzmäßigkeit« liegt darin, dass der graphische Halbton in der Schabkunst des 18. Jahrhunderts und in der frühen Photographie seine jeweils „einzigartige Blüte“ – vergängliche techno-magische Äquivalenzverhältnisse in auratischer Erscheinung der Porträtierten – hintereinander genossen hat. Die Intensität der auratischen Erscheinungen ist jeweils mit ihrer Vergänglichkeit untrennbar verbunden — das ist das Gesetz, das jede auratische Erscheinung wie schon »vorverkündigt« erteilt.

Mit dem Hinweis auf diese vergängliche Einzigartigkeit der auratischen Erscheinung sieht sich Benjamin nun zur Behauptung berechtigt, dass in der darauf folgenden »Verfallszeit« jeder Versuch der Photographen fehlgeschlagen habe, den verlorenen magischen Wert mittels neuerer Techniken zurückzugewinnen; und dass für diesen Verlust auch die Entartung ihrer Kunden – des Bürgertums, das ihm zufolge im späten 19. Jahrhundert die Kraft zum weiteren sozialen Aufstieg verloren habe – mitverantwortlich sei:

„das bloße Erzeugnis einer primitiven Kamera ist jene Aura ja nicht. Vielmehr entsprechen sich in jener Frühzeit Objekte und Technik genau so scharf, wie sie in der anschließenden Verfallsperiode auseinander-

¹⁰⁷ David Octavius Hill, Leipzig, 1931, S. 38f.

ten. Bald nämlich verfügte eine fortgeschrittene Optik über Instrumente, die das Dunkel ganz überwinden [...]. Die Photographen jedoch sahen [...] ihre Aufgabe vielmehr darin, die Aura, die von Hause aus mit der Verdrängung des Dunkels durch lichtstärkere Objektive aus dem Bilde genau so verdrängt wurde wie durch die zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums aus der Wirklichkeit — [...], diese Aura durch alle Künste der Retusche, insbesondere jedoch durch sogenannte Gummidrucke vorzutäuschen. So wurde, zumal im Jugendstil, ein schummeriger Ton [...] Mode; dem Zwielficht zum Trotz aber zeichnete immer klarer eine Pose sich ab, deren Starrheit die Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts verriet.“ (II 376f.)

Benjamin findet also das sozioökonomische Äquivalent für den Intensitätsverlust des auratischen Halbtonkontinuums in der „Ohnmacht“ der imperialistisch »entarteten«, technokratisch entzauberten Kunden. Sie übergaben ihre Macht den Photographen, die sie kraft der hier genannten Mittel nur noch künstlich auf einen imaginären Thron beförderten (Benjamin zählt dies zu den „Usurpationen künstlerischer Photographie“; II 384). Woran aber erkennt man physiognomisch „immer klarer“ die Ohnmacht dieser Generation, zu der Benjamin selber gehörte? — Nicht nur daran, dass sie keine andere Wahl kannte, als bloß vor einem der fertig gestellten Hintergründe zu posieren und das Negativ so retuschieren zu lassen, wie die Zuständigen es wollten. Erhellte wird ihre Ohnmacht vor allem durch das Aufkommen neuartiger Photographen, die eine politische »Machtverschiebung« anzukündigen schienen.

1.1.3.2 Zerrbilder der Jugend in den politischen Machtverschiebungen

Es war nämlich vor den Photos von Eugène Atget, dass Benjamin endlich mit der Suche nach jenem »magischen Wert« aufhörte. Er führt den Photographen als eine musikalische Erscheinung, als „einen Busoni der Photographie“, in den Text ein:

„was über die Photographie entscheidet, [ist] immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik. Camille Recht hat es in einem hübschen Bilde gekennzeichnet¹⁰⁸. »Der Geigenspieler, sagt er, muss den Ton erst bilden, muss ihn suchen, blitzschnell finden, der Klavierspieler schlägt die Taste an: der Ton erklingt. [...] Zeichnung und Farbgebung des Malers entsprechen der Tonbildung des Geigenspiels, der Photograph hat mit dem Klavierspieler das Maschinelle voraus, das einschränkenden Gesetzen unterworfen ist, die dem Geiger lange nicht den gleichen Zwang auferlegen. Kein Paderewski wird jemals den Ruhm ernten, den beinahe sagenhaften Zauber ausüben, den ein Paganini geerntet, den er ausgeübt hat.« Es gibt aber [...] einen Busoni der Photographie, und der ist Atget. Beide waren Virtuosen, zugleich aber Vorläufer. Das beispiellose Aufgehen in der Sache, verbunden mit der höchsten Präzision, ist ihnen gemeinsam. Sogar in ihren Zügen gibt es Verwandtes. Atget war ein Schauspieler, der, angewidert vom Betrieb, die Maske abwischte und dann daran ging, auch die Wirklichkeit abzuschminken.“ (II 377)

Der Sinn oder Unsinn dieses Vergleichs wird erst bei näherem Zusehen deutlich. Benjamin mag damit sagen wollen, dass die Photographie erst bei Atget eine angemessene Beziehung zwischen Technik und Objekt (gesellschaftlicher Wirklichkeit) wieder gefunden habe. Das

¹⁰⁸ Im Folgenden zitiert er C. Rechts Einleitung zum Atget-Bildband *Lichtbilder* (Paris / Leipzig, 1930).

können wir als sein Geschmacksurteil über diese technische Kunstgattung gelten lassen. Technikhistorisch ist aber der Busoni-Vergleich mehr als fraglich. Denn während der letztere »futuristisch« genug über elektrische Klangerzeugung nachgedacht hat, blieb Atget, wie C. Recht bemerkt, seiner „primitive[n] Apparatur“ treu, „die noch nichts von der Spiegelreflexkamera weiß“¹⁰⁹ (zudem soll er die von Man Ray angebotene Rolleiflex für ihn „zu schnell“ gefunden haben¹¹⁰). Auch der von Recht fragmentarisch entlehnte Vergleich selbst widerspricht dem Zeitkontext¹¹¹. Der weitschweifige ungeschickte Musik-Vergleich – Benjamins Ich hat hier wohl »sein Begreifen« noch nicht richtig zurückgewonnen – fügt also dem Text kaum mehr hinzu als einen Fanfare-Effekt; er besagt bloß, dass wir auf den Einspruch vom »Feind« horchen sollen. Und dies war ein notwendiger Schritt seines Schreibens; denn zur »Photographie der Wahrheit« hat er, wie er es in *Einbahnstraße* gefordert hatte (IV 138)¹¹², zuerst einmal das »Alarmsignal« seines Inneren in Funktion setzen müssen.

Wir sehen nun den Photographen als Ex-Wanderschauspieler, rückkehrend nach den »Schauungen ferner Lande« wie jener Feind des Tagebuchs, plötzlich aus dem Dunkel heraus in uns einbrechen — wir stellen fest, dass er jahrzehntelang anonym, »unsichtbar in der un-nennbaren Mitte der Zeiten verweilend«, ungeschminkte Bildvorlagen für die Pariser Künstler der belle époque geliefert hatte:

„Die zeitgenössische Publizistik »wusste nichts von dem Mann, der mit seinen Bildern zumeist in den Ateliers herumzog, sie für wenige Groschen verschleuderte [...]. Er hat den Pol höchster Meisterschaft erreicht; aber in der verbissenen Bescheidenheit eines großen Könners, der im Schatten lebt, hat er es unterlassen, seine Fahne dort aufzupflanzen [...](Zitat aus C. Recht)« In der Tat: Atgets Photos sind die Vorläufer der surrealistischen Photographie [...]. Als erster desinfizierte er die stickige Atmosphäre, die die konventionelle Porträtphotographie der Verfallsepoche verbreitet hat.“ (II 378)

Ähnlich wie der Feind des Tagebuchs »stört« der Photograph, begleitet von seinen surrealistischen Nachfolgern, »unsere Unsterblichkeit auf zu immer fernerer und fernerer Sendung« der Photojournale, indem er einen Angriff auf pittoresk-erhabene »Landschaft« eröffnet und so die Rückflut des auratischen Zeitstroms unverkennbar macht:

¹⁰⁹ Op. cit. S. 21; Neuausgabe, München, 1975, S. 17.

¹¹⁰ Wilfried Wiegand, *Eugène Atget*, München u. a., 1998, S. 17.

¹¹¹ Recht selbst bezieht diesen Vergleich vorsichtig genug nur auf die allgemeine Frage nach dem künstlerischen Status der Photographie und *nicht* direkt auf Atgets Technik (vgl. *Lichtbilder*, S. 10ff, 26f; Neuausgabe, S. 6ff, 22). Denn gerade diese Gegenüberstellung von Malerei und Photographie wird in der Moderne hinfällig. Man denke an die »Malerei« von Seurat und Duchamp einerseits; und an die »Photographie« andererseits, die mit einer Low-Tech-Plattenkamera (Atget) oder direkt freihändig ohne Kamera (Rayographie, Photogramm) gemacht worden ist.

¹¹² Zitiert als das Motto dieses Teils (1).

„Er reinigt diese Atmosphäre, ja bereinigt sie: er leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbezweifelbarste Verdienst der jüngsten Photographenschule ist. Wenn »Bifur« oder »Variété«, Zeitschriften der Avantgarde, unter der Beschriftung »Westminster«, »Lille«, »Antwerpen« oder »Breslau« nur Details bringen, einmal ein Stück von einer Balustrade, [...] ein andermal eine Brandmauer oder einen Kandelaber mit einem Rettungsring, auf dem der Name der Stadt steht, so sind das nichts als literarische Pointierungen von Motiven, die Atget entdeckte. Er suchte das Verschollene und Verschlagnene, und so wenden auch solche Bilder sich gegen den exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen; sie saugen die Aura aus der Wirklichkeit wie Wasser aus einem sinkenden Schiff.“ (II 378)

Der wie »stachelnd« pointierte Anblick vom Rettungsring oder Brandmauer auf den namenlosen Kais oder Gassen erschüttert Benjamins Glauben an »Unsterblichkeit«¹¹³ — es begann der »Ritus der Reinigung«. Der exotische Klang der Stadtnamen zerschellt nun auf dem saugfähigen Medium Papier, auf der »mit großen Lettern« gedruckten Beschriftung; der trügerisch geschlossene Zirkel des Sich-Atmen-Hörens wurde gebrochen. Auch der »Strom« der Zeit kommt ihm nun so bedrohlich vor wie eiskaltes Fluss- oder Löschwasser. In dieser Rückflut kommt er endlich dazu, nach einem Gedankenstrich – nämlich den »Gedanken« des Feindes folgend, der »unermüdlicher Denker« war – die elementarste Frage zu stellen:

„ — Was ist eigentlich Aura?“ (II 378)

Solange wir in auratischer »Landschaft« mit den Dingen »bei einander geborgen« waren, solange die Landschaft mit »tausend Juchzern der Geistigkeit« vor uns unbegreiflich atmete, konnten wir diese Frage nicht einmal stellen. Die Reflexion über die Aura setzt erst nach dem Eingriff des Feindes an, kraft eines »gewaltigsten Reflektors unserer selbst«. Dass dies vor den Photos von Atget erfolgte, ist nicht verwunderlich; denn seine Aufnahmen überraschen den Betrachter mit den optischen Entstellungen, die bei den früheren perfektionistischen Photographen als Fehler angesehen und sorgfältig gemieden oder vertuscht worden waren: Gegenlichteffekt; Vignettierung am oberen Bildrand; geisterhafte Bewegungsspuren der Verkäufer, Kellner, Passanten; Reflexe der gegenüberstehenden Bäume und Gebäude auf das aufgenommene Schaufenster, oder gar des Photographen selbst auf die Glastür, fast »unsichtbar« und doch bei genauerem Zusehen unverkennbar »in der unnennbaren Mitte« der Aufnahme verweilend (Abb. 5, Abb. 6)...¹¹⁴ Diese »Selbstreflexion« der Photographie macht uns auf die technischen Entstellungen aufmerksam, die bisher vom Standpunkt des auratisierenden Betrachters her ignoriert waren. Also schildert Benjamin anschließend den soeben abge-

¹¹³ In Benjamins Augen war es mit dem „Rettungsring“, dass die Berliner Kanalbrücken „dem Tod verlobt“ erschienen (*Berliner Kindheit um 1900*, 1932; IV 292, VII 422; vgl. 1.2.2.2).

¹¹⁴ Atget, *Lichtbilder*, Paris / Leipzig, 1930, Nr. 3, 35, 37 (=Abb. 5), 41, 63 (=Abb. 6), 79 (1925). Näheres zu Atgets Selbstbespiegelung vgl. Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven / London, 1992, S. 90ff.; Gordon Baldwin (u. a.), *Eugène Atget*, Los Angeles, 2000, S. 20f., 32f., 96f.

brochenen Zirkel des Atemhörens mit jenem photo-grammatischen Gespinst¹¹⁵. Und zwar tut er das von jener metaphysischen Jugendlandschaft *abtrehend* — als gerade abdankende »Höheit« stellt er nämlich rückblickend seine »Thronbesteigung« in der Landschaft dar, die von ihm sich unnahbar zu entfernen anschickt; d. h. nicht mehr im morgendlichen Nebel, sondern in der Mittagssonne, die eben den Wendepunkt ihrer Bahn erreicht hat. Daraufhin beobachtet er jene »Liebe der Unterlegnen« mit nüchternem Blick. Er sieht nämlich, wie die von seinem Rückzug beunruhigten Dinge »in bodenloser Neigung« zu ihm oder zu der Masse »hinstürmen«; eingeleitet von den illustrierten Zeitschriften wie *Variété*¹¹⁶, mit den immer weiteren Sendungen der Repro-, Dokumentar-, Sensations- oder Werbephoto graphien, verweben sich die Dinge in den »immer näheren Mythos« des Alltags:

„Nun ist, die Dinge sich, vielmehr den Massen »näherzubringen«, eine genau so leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduzierung. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstandes aus nächster Nähe [...] im Abbild habhaft zu werden. [...] Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“ (II 378f.)



¹¹⁵ Vgl. 1.1.1.1.

¹¹⁶ Die vorhin von Benjamin als avantgardistisch bezeichnete *Variété* war in Wirklichkeit eine Zeitschrift, die (wie ihr Name es klarmacht) Zeichnungen und Photographien der Avantgarde nur als eins der diversen Themen behandelte (den Hinweis darauf verdanke ich Herbert Molderings).

Abb. 5: (links) Atget, *«Au Tambour»*, 63 quai de la Tournelle, 1908; John Szarkowski / Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget*, Bd. 2, 1982, Pl. 65; s. auch: [Gallica consultation: \[Le quartier Saint-Victor\] / Eugène Atget. fotogr. Atget, Eugène \(1857-1927\). Photographie, 1898-1924](#); [George Eastman House Eugene Atget Series](#); [Atget, Eugène: Ladenschilder, »Au tambour« - Zeno.org](#)

Abb. 6: (rechts) Atget, *Maison à Versailles*, 1921; Szarkowski / Hambourg, Bd. 4, 1985, Pl. 75; siehe auch: [George Eastman House Eugene Atget Series](#); [Atget, Eugène: Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Das Haus No. 5 - Zeno.org](#).

Die abgebildeten Dinge treten zwar oft mit der Bildunterschrift auf, die sie zu verklären sucht, aber unsere abgedankte »Hoheit« lässt sich nicht dadurch verführen. Denn die auratische Auferstehung aus der historischen Abgeschiedenheit wird hinfällig, wenn wir mit diesem „Sinn für alles Gleichartige“ Hills Brandmauer derjenigen des Surrealisten gleichsetzen. Auch das Verlangen der Frau nach dem Namen wird fraglich, wenn wir ihr bei Atget an der Tür des „Bordell rue ... no 5“ (II 379) begegnen, wie an jeder anderen ostentativ nummerierten Bordelltür (**Abb. 6**)¹¹⁷. Im Anblick von Atgets leeren Caféhausterrassen oder „den abgegessenen Tischen und den unaufgeräumten Waschgeschirren, wie sie zu gleicher Zeit zu Hunderttausenden da sind“¹¹⁸, schwinden jene »tausend Juchzer der Geistigkeit« am »Morgenmahle der Jugend«. Auf der abgebildeten Ladenauslage »stürmt« zwar eine Menge Obst und Gemüse zu uns¹¹⁹, aber ihr »Durst nach Bestimmung« kommt uns nur noch als »unberuhigte Frage« vor; sollten sie nicht rechtzeitig Käufer finden, müssten die etikettierten Preise halbiert werden. Die im Schaufenster ausgelegten Gebisse¹²⁰ lassen uns ferner die »Geschichte unseres zukünftigen Seins« vom Tod oder von der Alterung her betrachten. »All unsere Nacktheit«, in der wir die Begegnung mit den Auferstandenen vollziehen wollten, wird bei Atget – wie beim »Feind« jenes Tagebuchs – »in seine Leiblosigkeit gebettet«, indem wir vor die leeren Höfe, leeren Schlafzimmer, ausgelegten Schuhe und abgetragenen Hüte gestellt werden¹²¹. Zusammenfassend bemerkt Benjamin:

„Merkwürdigerweise sind [...] fast alle diese Bilder leer. [...] Sie sind nicht einsam, sondern stimmunglos [...]. Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Photographie eine heilsame Entfremdung zwi-

¹¹⁷ Atget, *Lichtbilder*, Paris / Leipzig, 1930, Nr. 63 (1921). – Die groß geschriebenen Hausnummern dienten als Ersatz für verbotene Bordellschilder.

¹¹⁸ Op. cit., Nr. 4 (1909-10), 15, 34, 64 (1909-10); [Atget, Eugène: Leben und Arbeitswelt, Café auf der Avenue de la Grande Armée - Zeno.org](#); [Atget, Eugène: Interieurs, Speisezimmer eines Innenausstatters, Rue du Mont-parnasse - Zeno.org](#); [Atget, Eugène: Interieurs, Küche eines Kaufmanns, Rue Montaigne - Zeno.org](#).

¹¹⁹ Op. cit., Nr. 22; [Atget, Eugène: Läden und Auslagen, Gemüse - Zeno.org](#).

¹²⁰ Op. cit., Nr. 26; [Atget, Eugène: Läden und Auslagen, Kleiderpuppe - Zeno.org](#).

¹²¹ [Atget, Eugène: Läden und Auslagen - Zeno.org](#); [Atget, Eugène: Interieurs, Schlafzimmer eines Kaufmanns - Zeno.org](#); [Atget, Eugène: Läden und Auslagen, Flickschuster - Zeno.org](#);

schen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen“ (II 379).

Also Riss sich Benjamin von der trügerischen Vollendung des auratischen Zirkels. Er weiß aber, dass der so aufgeschlossene stimmungslose Blick in den etablierten Gattungen wie Porträtphotographie nicht leicht Zugang finden wird; und dass auch ihm persönlich die »Entschälung der Person aus ihrer auratischen Hülle« schmerzhaft vorkommt. Daher¹²² nimmt er anschließend die Lehre der „besten Russenfilme“ – seiner eigenen »Schauungen ferner Lande« – zu Hilfe.

Ihm zufolge lehren Russenfilme, mit der Kamera sowohl Personen wie auch Milieu und Landschaft „in der namenlosen Erscheinung, die sie im Antlitz haben, aufzufassen“ (II 379), d. h. ohne auratische »Bestimmung« derselben zu betrachten. Wie konnte es ihre Filmkamera leisten? Dadurch, dass sie mit einem »Sinn für alles Gleichartige« die Figuren als anonyme Klassertypen¹²³ darstellte, und zwar in der katastrophalen Flut der Zeit, in der wir, selber der sinkenden Bürgerklasse gehörend, selber der »Absaugung« der satt vorgetäuschten Aura-Flut des imperialistischen Bürgertums uns unterziehend, »uns selbst im Tod widerfahren«. Wir widerfahren uns selbst im Spiegel des dort sich immer wieder abspielenden Todes — in der bei Frühlingsflut vollzogenen Selbstjustiz der Goldsucher (*Nach dem Gesetz*, R: Kuleschow, 1926), im Parallelismus von Frühlingsflut und Massenaufstand (*Mutter*, R: Pudowkin, 1926), und nicht zuletzt im plötzlich abgebrochenen Morgenmahl und Umsturz von *Panzerkreuzer Potemkin*¹²⁴, wobei der Atemrhythmus von jener jugendlichen »Landschaft« durch die rasch aufeinander folgenden Sequenzen der surreal groß aufgenommenen Blicke, Maden, Balustraden, Rettungsring, Treppen, Kinderwagen und der »stümperhaft neben uns versinkenden« Feindtypen (Schiffsarzt, Offiziere, Verhetzer...) schonungslos überholt wird. Wie das *Tagebuch* in dialektisch-erhabener Gegenbewegung der Dinge »die Geschichte unseres zukünftigen Seins« schrieb und »uns also unser vergangenes Schicksal« vom Tode her prophezeite, so verschenken wir uns hier in der dialektischen Architektonik der Revolutionsfilme – im Voraus

¹²² Der Argumentationsgang der Seite 379 – von den etwas einseitigen Atget-Beschreibungen bis zum Rekurs auf Russenfilme – wird wohl durch diese Paraphrasierung besser nachvollziehbar.

¹²³ Vgl. *Zur Lage der russischen Filmkunst und Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz* (1927; II 748, 754).

¹²⁴ Diese drei Filme sind in *Moskauer Tagebuch* erwähnt; die Bigottie der Heldin von Kuleschows Film und dessen Schlusszene – eine Art »Auferstehung« des Hingerichteten zur Vergeltung für die beraubten Zigaretten – mussten ihm freilich missfallen (16. 12. 1926, 5. 1. und 24. 1. 1927; VI 309f, 354, 388).

als untergegangene Bürgerklasse – an das Abenteuer des anonymen Kollektivums Proletariat¹²⁵.

Die in der Dialektik der Russen vorausgesetzte Einheit von Natur und Mensch war freilich für Benjamin nur von sekundärer Bedeutung. Ihm geht es auch nicht einfach darum, unseren auratischen Atem durch einen revolutionären Appell an das Volk zu ersetzen (im russischen Kino vermisste er vor allem „neue »Gesellschaftskomödie«“¹²⁶; erst eine solche Komödie würde auf einen möglichen Ausweg aus der Diktatur des neuen proletarischen Über-Ichs verweisen). Also geht er gleich zu August Sanders ebenfalls anonym und typologisch erstellten Porträtgruppen über, die im Bildband *Antlitz der Zeit* (1929) ihren ersten Niederschlag fanden:

„der Spielfilm der Russen [gab] Gelegenheit, Menschen vor der Kamera erscheinen zu lassen, die für ihr Photo keine Verwendung haben. Und augenblicklich trat das menschliche Gesicht mit neuer, unermesslicher Bedeutung auf die Platte. Aber es war kein Porträt mehr. Was war es? Es ist das eminente Verdienst eines deutschen Photographen, diese Frage beantwortet zu haben. August Sander hat eine Reihe von Köpfen zusammengestellt, die der gewaltigen physiognomischen Galerie, die ein Eisenstein oder Pudowkin eröffnet haben, in gar nichts nachsteht, und er tat es unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt.“ (II 380)

Zwar auch bei Sander haben »wir uns selbst im Tode zu widerfahren«, mit einem typologischen »Sinn für alles Gleichartige auf der Welt«. Das erfolgt aber ohne surrealistische Pointierungen, ohne kinematographische Gegenbewegung der Dinge. Benjamin vergleicht daher Sanders Klassentypologie mit dem »wissenschaftlichen Gesichtspunkt« eines Anatomen, dessen politische Einstellung ebenso zweideutig war wie die Sanders: nämlich mit der »zarten Empirie« Goethes, die „sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird“ (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 565; Zit. nach Benjamin; II 380). Wie aber können wir hier unseren Blick im Sinne der goetheschen Theorie – trotz aller von Goethe nicht erwünschten mechanisch-photochemischen Entstellungen – „mit dem Gegenstand innigst identisch“ machen?

¹²⁵ „Das Proletariat ist der Held jener Räume, an deren Abenteuer klopfenden Herzens im Kino sich der Bürger verschenkt, weil er das »Schöne« auch und gerade dort, wo es ihm von Vernichtung seiner Klasse spricht, genießen muss. [...] Hier zum ersten Mal hat die Massenbewegung den ganz und gar architektonischen und doch so gar nicht monumentalen (lies: Ufa-)Charakter“, heißt es in seiner Polemik gegen O. Schmitz (II 753). — Der Mythen- und Geisterkult der deutschen Filme war zur Befreiung von der Aura unbrauchbar. In Anschluss an Deleuze (*Kino I*, FfM, 1989) könnte man sagen: dazu diene weder der „dynamisch-erhabene“ Helldunkel der expressionistisch-deutschen Traumfabrik noch das „mathematisch-erhabene“ luminöse Grau der impressionistisch-surrealistischen Franzosenfilme, sondern nur die „dialektisch-erhabene“ Montage der Russen.

¹²⁶ *Zur Lage der russischen Filmkunst* (II 747, 751); vgl. *Moskauer Tagebuch*, 30. 12. 1926 (VI 339f.). Ob er die Komikfilme der Russen (Kuleschow, Barnet usw.) gut kannte, ist allerdings fraglich.

Goethe nahm in der Formenvielfalt der Tiere deren »Typus« oder »Urbild« derart wahr, dass er dabei seinen eigenen Leib, den Leib der Gattung Mensch, ebenfalls nach einer (wie immer gearteten) Ausbildung desselben Typus bestrebt fand; und in seiner *Farbenlehre* wurden die Farbwahrnehmungen des Menschen so aufgefasst, dass das Auge (anders als ein mechanischer Apparat) jeweils nach einer Entsprechung zur Forderung des Lichts bestrebt sei. Dieser aktive und passive Korrespondenzversuch des Betrachters ist es, der dessen Blick »mit dem Gegenstand innigst identisch macht«. In Anlehnung an diese Auffassung schreibt Benjamin dem Sehen die Vermögen aktiver und passiver Entsprechungen zu: das Sehen der Formen diene zur aktiven Mimesis (Tanz, Zeichnen usw.), das „Farbensehen“ aber zur passiven (das »farbig schimmernde« Auge)¹²⁷. Im Farbensehen bezieht er allerdings auch Wahrnehmung von Helldunkel – wie Goethe sie als Wechselwirkung von Licht und Finsternis aufgefasst hat – mit ein; und erst der graduelle Übergang vom Farbton oder Helldunkel ermöglicht im Halbtönenmedium Photographie das Formsehen überhaupt. Eine typologische Physiognomik der Photographie erfolgt unter der Zusammenarbeit dieser aktiven und passiven mimetischen Vermögen.

Benjamin zufolge nehmen wir also bei Sander in den verschiedenen Gesten der photochemisch aufgenommenen Figuren deren »Typus« oder »Urbild« derart wahr, dass wir dabei unseren eigenen Blick ebenfalls nach einer blitzschnellen Entsprechung zur aktuellen Forderung der Zeit bestrebt – und unseren Leib selber um eine entsprechende Ausbildung desselben Typus bemüht – finden. Wie Goethe durch diese Betrachtungsweise mit der alten Taxonomie und Optik gebrochen hat, so befreien wir uns dadurch von dem konventionellen Klassifikationssystem, wonach uns (oder unseren Vorfahren) im Photoatelier vorbestimmte Posen, Hintergründe und Requisiten auferlegt worden waren. Der Blick kann sich nicht mehr auf ein vorgegebenes Rollenmuster stützen; wie bei Goethe äußere Merkmale (Ausdehnung der Körper; Wellenlänge und Frequenz der Lichtstrahlen usw.) vor den organischen Korrespondenzen (Systole und Diastole; Plus und Minus; Sonne und Auge; Licht und Finsternis...) wichen, so haben wir nun anhand Sanders Figuren unser eigenes Photo oder Spiegelbild als dasjenige zu betrachten, was (je nach der aktuellen gesellschaftlichen Lage) soundso umgebildet werden kann oder muss.

¹²⁷ „Im Farbensehen lässt die Phantasieanschauung im Gegensatz zur schöpferischen Einbildung sich als Urphänomen gewahren. Aller Form nämlich, allem Umriss, den der Mensch wahrnimmt, entspricht er selbst in dem Vermögen, ihn hervorzubringen. Der Körper selbst im Tanz, die Hand im Zeichnen bildet ihn nach und eignet ihn sich an. Dieses Vermögen aber hat an der Welt der Farbe seine Grenze; der Menschenkörper kann die Farbe nicht erzeugen. Er entspricht ihr nicht schöpferisch, sondern empfangend: im farbig schimmernden Auge.“ (*Ausicht ins Kinderbuch*, 1926; IV 613; vgl. *Der eingetunkte Zauberstab*, 1934; III 416f.)

Sander ließ seine Objekte – nach Absprache mit ihnen – die Posen und Hintergründe selber auswählen oder aussuchen und nahm sie vorzüglich im diffusen Licht auf, ohne jenen »male-rischen« Helldunkel und Ovalrahmen, womit frühe Photographien Benjamin fasziniert hatten (die Abzüge wurden in quadratnahe Hochformat abgebildet). Jeder Abgebildete strebt nach dem, was er sein will; aber auch das, was er gerne für ihre »gewünschte« Selbstverwirkli-chung halten würde, verfehlt in den Augen anderer oft ihr Ziel. So verfehlen die drei „Jung-bauern“¹²⁸ Anpassung an die rasche kulturelle Urbanisierung, indem sie sich – alle gleichartig mit Anzug und Stock auf dem Ackerweg aufgenommen – aus ihren individuellen »Hüllen entschälen« lassen; mangels eines passenden Hintergrundes erweist sich ihre Geste in den Augen der Großstadtbewohner als leeres Zitat, missglückte Korrespondenz. Ein nicht minder peinliches Gegenstück dazu bietet aber die „Jugendbewegung“¹²⁹, deren Blick ihrerseits in einem geträumten Ausweg aus der entfremdeten Industriegesellschaft sich verliert; die »Ju-gend«, die einst in naturverbundener »Landschaft« des jungen Wyneken-Schülers quasi-photographisch heraufbeschworen wurde, erscheint nun im Spiegel des realen photographi-schen Objektivs wie ein vages Hirngespinnst, wie ein Zerrbild auf dicken Gläsern. In dieser ernüchternden »Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle« erfahren wir mit Benjamin das »Schicksal« seiner vergangenen auratischen Geistesbewegung.

Die Rollenspiele der Abgebildeten erweisen sich auf diese Weise als gestische Zitate, deren Wirkung im wandelnden gesellschaftlichen Kontext sich nicht vorhersagen lässt. Und ihre Unvorhersehbarkeit schlägt auch auf die Rollenauffassung des Betrachters selbst zurück, wenn dieser ihren unsicheren Ausgang mit einem »Sinn für alles Gleichartige auf der Welt« auf den Ausgang seines eigenen Rollenspiels bezieht. Er weiß nicht, ob er sich geschickt nach seinem Rollenschema ausgebildet hat; auf seine gestischen Zitate kann unerwartete Bedeu-tung zukommen — zumal zu dem Zeitpunkt, wo man im Zuge der Wirtschaftskrise einem bedrohlichen politischen Wandel ausgesetzt war. In diesem Sinne bemerkt Benjamin:

„Über Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschie-bungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auf-fassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links — man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. [...] Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.“ (II 381)

¹²⁸ *Antlitz der Zeit*, München, 1929 (bzw. 1976), Nr. 6 (vgl. <http://prometheus.uni-koeln.de/images/dresden/scans/72147.jpg>; [August Sander - Wissensarchiv - LernZeit.de - WDR. Mehr wissen. Mehr können.](#))

¹²⁹ Op. cit., Nr. 33 („Jugendbewegung. 1923“).

Sanders Bildband bettet »unsere Nacktheit« in die »Leiblosigkeit« der beliebig austauschbaren Rollentypen. Ähnlich wie die Länderumrisse im Übungsatlas tritt dort jeder als anonymer Träger gewisser »leerer« »flacher« Gesten auf, ohne feste Verbindungen zu den Nachbarn; auch mit den entfernten Nachbarn kann man in unerwartete gestische Korrespondenzen eintreten (wie Brasilien mit den westmittelafrikanischen Küstenländern). Und je nach der »Machtverschiebung« wird man dort seinen Namen, Zugehörigkeit und Gestus (Staatsgrenze) ändern müssen. Man bleibt also in der Kontingenz der graphischen Linien stecken, die Entsprechung zu seiner Umwelt bleibt ungewiss; wonach man sich richten soll und wie man die gegenwärtige Grenze überschreiten kann, weiß man Ebenso wenig wie jene kurzsichtige „Jugendbewegung“, die Sander 1923, mitten in der Hyperinflation – in der Flut des wertlosen Papiergeldes – aufgenommen hat¹³⁰.

Nach dieser Feststellung wendet sich Benjamin zur Betrachtung der sozialen Funktion der Photographie, damit er ihr politisches Potential besser verwerten kann. Er interessiert sich dabei vor allem für die Weise, wie die Verbreitung der photographischen Reproduktionstechnik die Auffassung von der »Kunst« selbst ändert. Positiv schätzt er die Reproduktion der großen Kunstwerke (z. B. die Architekturaufnahme der Touristen), da sie mit ihrer „Verkleinerungstechnik“ „dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft“ über die mächtigen repräsentativen Bauten ver helfe, „ohne welchen sie gar nicht mehr zur Verwendung kommen“ (II 382); das Schöne und das Erhabene der altbekannten Bauten erhalten dadurch eine neue Bewertung. Verwerflich findet er dagegen die Assoziationskunst der „traumverlorensten“ Werbephotos, die zwar (wie es sonst nur dem Weltschöpfer gelingt) mit technischer Perfektion „jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt“ (II 383)¹³¹. Während die kleine Touristen-Leica zur Änderung der architektonischen Machtrepräsentation dienen kann, laufen makellose Werbephotos Gefahr, in Anlehnung an die alte Vorstellung vom »schöpferischen« Kunstwerk den Betrachter vom politisch-physiognomischen Interesse abzuwenden.

Er begnügt sich aber nicht bloß mit solchen Diagnosen. Denn im weiteren Verlauf können solche Tendenzen ihre Vor- und Nachteile umkehren. Werbephoto graphie sollte bei Heartfield „zum politischen Instrument“ werden (*Der Autor als Produzent*, 1934; II 693); die Autofokus-

¹³⁰ Die »Kontingenz« und die »Überschreitbarkeit« der graphischen Linie waren die Frage, die Benjamin (wie wir in 2.2 - 2.4 sehen werden) zuerst in seiner frühen Theorie der Malerei und Graphik thematisiert und implizit auch in seinen Spätschriften verfolgt hat. – Näheres zu seiner Geld-Wasser-Metaphorik vgl. 2.4.1.

¹³¹ Als Beispiel für diese bedenkliche Assoziationskunst zieht Benjamin den Buchtitel von Renger-Patzschs Bildband *Die Welt ist schön* (1928) heran. Dieser Titel stammte aber vom Verleger und nicht vom Photographen selbst.

funktion der neueren Kamera aber sollte Touristen zu technischen Analphabeten machen... Benjamin sucht also die Möglichkeit der aktiven Teilnahme an den Weiterentwicklungen der Photographie, und zwar nicht umsonst in der Beschriftung der Bilder, da ihm schon – bei der angeblich »unbescholtenen oder unbeschrifteten« Auferstehung der »ersten reproduzierten Menschen« – aus Missachtung von einer Beschriftung jene Täuschung unterlaufen ist:

„Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muss.“ (II 385)

Der »Griffel« des *Tagebuchs* trat »mit großen Lettern« dort auf, wo die leibhafte Übertragung der Kindheit durch den Schlag des Gewissens unterbrochen wurde. Auch die Beschriftung der Photographie, die Benjamin in Anlehnung an Brechts »literarisiertes Theater« zu einer Literarisierung der Lebensverhältnisse verwenden will¹³², wird dort benötigt, wo wir auf den Schock der neuen Photographie hin unsere „im Ungefähren stecken“ gebliebene Rekonstruktion der Kindheit des Mediums – imaginäre Auferstehung der Abgebildeten – zu revidieren haben:

„Nicht umsonst hat man Aufnahmen von Atget mit denen eines Tatorts verglichen^[133]. Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? Nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph — Nachfahr der Augurn und der Haruspexe — die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen? [...] Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden? Das sind die Fragen, in welchen der Abstand von neunzig Jahren [...] seiner historischen Spannungen sich entlädt. Im Scheine dieser Funken ist es, dass die ersten Photographien so schön und unnahbar aus dem Dunkel der Großvätertage heraustreten.“ (II 385)

Es ist mit diesem Zweifel des nachdenklicher gewordenen Photo-Magiers, dass die frühe Photographie zum Schluss »unser vergangenes Schicksal« oder unser triebhaft-unbewusstes Vergehen prophezeit. Anders als am Schluss des *Tagebuchs* ist hier der »große Abstand«, mit dem wir unser Vergehen zu betrachten haben, nach dem normalen Kalenderjahr aufgefasst, als ob er messbar geworden wäre¹³⁴. Aber die »Literarisierung der Lebensverhältnisse« nimmt hier

¹³² Vgl. auch *Was ist das epische Theater?* 1931; II 524f.; *Der Autor als Produzent*, 1934; II 688, 694; *Die Zeitung*, 1934; II 629.

¹³³ Vom »Tatort« spricht C. Recht in seiner Einleitung zu Atgets *Lichtbilder* (S. 18; Neuausgabe S. 15).

¹³⁴ Diese scheinbare Messbarmachung der Zeit zählt zu dem, was Benjamin später in *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) die „Leistung der Chockabwehr“ bzw. die „Spitzenleistung der Reflexion“ nennen sollte, nämlich: „dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewusstsein anzuweisen“ (I 615). Samuel Weber betrachtet den aporetischen Charakter dieser Zeitmessung im Hinblick auf Heideggers Zeittheorie (*Der posthume Zwischenfall: Eine Live Sendung*, in: Georg Christoph Tholen / Michael O. Scholl (Hg.), *Zeit-Zeichen*, Weinheim, 1990, S. 177-198).

die Zeitmessung auf eine besondere Weise vor; die 90 Jahre alten Bilder sollen im Funkenschein der „historischen Spannungen“, im Schock der beschuldigenden Fragen gelesen werden. Wie soll diese Rückblende der Lebensverhältnisse erfolgen? Bei einem Gespräch mit Brecht suchte Benjamin es zu erläutern. Das dabei herangezogene Beispiel war allerdings keine Photographie; es war Kafkas Parabel *Das nächste Dorf*, die aus nur drei Sätzen bestand:

„Mein Großvater pflegte zu sagen: »Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, dass ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu befürchten, dass – von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht.«“ (1916/17¹³⁵; Benjamin zitierte dies in *Franz Kafka*, 1934; II 433)

Benjamins Deutung dazu lautet:

„das wahre Maß des Lebens ist die Erinnerung. Sie durchläuft, rückschauend, das Leben blitzartig. So schnell wie man ein paar Seiten zurückblättert ist sie vom nächsten Dorfe an die Stelle gelangt, an der der Reiter den Entschluss zum Aufbruch fasste. Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst und nur so – auf der Flucht vor der Gegenwart – können sie es verstehen.“ (*Notizen Svenborg Sommer 1934*; VI 529f.)

Während „ein junger Mensch“ eine noch offene, scheinbar unbestimmt bis ins Unendliche sich ausdehnende Lebensstrecke vor sich sieht und im wunschvollen Denken die zu erwartenden glücklichen Ereignisse im Voraus aufzählt, schaut der „Großvater“ auf seine Lebensstrecke wie auf eine bereits abgeschlossene „Schrift“ zurück, welche trotz oder wegen ihres begrenzten Umfangs unvergleichlich intensiv zusammengedrängt erscheint. Im Blick des letzteren besteht „das wahre Maß des Lebens“, das Glück des fast abgelaufenen Lebens wird in der Erinnerung *messbar*; messbar aber nur in dem Sinne, dass es „blitzartig“, fast unermesslich intensiv empfunden wird — oder mit Schmerz *vermisst* wird. Dieser »Blitz« der Erinnerung schlägt nicht nur in den Großvater selbst ein; das Bild von seinem Glück blitzt vielmehr im Erzähler oder in uns Zuhörern schmerzhaft auf, da wir weit mehr an verpasste glückliche Möglichkeiten denken müssen als an das Glück, das der (wohl zum Zeitpunkt des Erzählens schon verstorbene) Großvater im kurzen Leben gewonnen haben dürfte. Denn welches Glück dieser in der Jugend hatte, weiß auch der Erzähler nur vom Hörensagen aus seiner Kindheit; und ein Glück wird sowieso erst als Glück erkannt, wenn es mit anderen verpassten (mehr oder weniger glücklichen) Möglichkeiten verglichen wird. Nur von knappen überlieferten Aussagen des Greises her, vage nach diversen Möglichkeiten tappend, blättern wir dessen stets vor der Gegenwart flüchtende »Lebensschrift« rückwärts durch und fühlen uns der Unsicherheit unserer einseitigen Lektüre schuldig.

¹³⁵ Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, Kritische Ausgabe, FfM, 1994, S. 280.

Nicht viel anders erfolgt die Literarisierung auch im Photographie-Essay: In asymmetrischer Gegenbewegung der Dinge, in einer blitzartig zurückblätternden »Erkenntnis der Vergangenheit als unserer Jugend«¹³⁶, zeigt sich der anfängliche erotische *Nebelschleier* der Photogeschichte buchstäblich zum Rückwärtslesen bereit, zur Literarisierung der *Lebensverhältnisse*, wobei wir mit Schmerz der unumgänglichen Asymmetrie der historischen Überlieferung ausgesetzt werden¹³⁷. Im Funkenschein des historischen Blitzlichts lassen uns nun die ersten Photographien, wie jenes *Tagebuch*, eine »neue Erstrahlung« in dem Sinne erwarten, dass wir dort die »Unsterblichkeit der Gedanken und Taten« für »einen einzigen Augenblick (Anblick)« des Schönen – in der diskursiven Unnahbarkeit der »unnennbaren Mitte der Zeiten« – uns gegeben sehen.

Das heißt, mit Kant zu reden: Wir kommen nun einmal enttäuscht oder entspannt aus dem erhabenen Spiel unseres Gemüts heraus und finden uns im Spannungsfeld zwischen dem Schönen und dem Gewissen, dem Geschmacks- und dem praktischen Urteil. Das Urteil über das Schöne erhebt jeweils Anspruch auf allgemeine Mitteilbarkeit, ohne dass es den Gegenstand mit Begriffen a priori bestimmen kann. Auf der Suche nach dem, was „Unsterblichkeit“ sei, konnten wir nur zu diesem Schönen gelangen, das unnahbar entfernt ist von dem sittlichen Begriff der Unsterblichkeit. Im Anblick der Bilder aus den „Großvätertage[n]“ fühlen wir uns dieser Unzulänglichkeit schuldig.

Wie können wir in diesem Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik neue hinnehmbare Beziehungen zur Ordnung der »Väter« entwickeln? Im nächsten Kapitel möchten wir Benjamins These von der „Zertrümmerung der Aura“ und von der „Literarisierung aller Lebensverhältnisse“ zuerst und vor allem in der kantianischen Perspektive genauer betrachten.

¹³⁶ Der Zusammenhang zwischen der Jugendmetaphysik und dem Begriff der Literarisierung ist unverkennbar. Denn Benjamin betrachtet *Das nächste Dorf* als die „vollkommenste Umschreibung“ (*Franz Kafka*; II 424) der Lao-Tse-Verse, die er einst als das Motto jenem *Tagebuch* vorangestellt hatte (II 96); diese handelten von der Unnahbarkeit der Nachbarländer.

¹³⁷ Im Kontext seiner Sprachphilosophie könnte man sagen: Mit dieser schmerzlichen Umkehr des Blicks sehen wir ein, wie die Photographie – die Sphäre der photochemischen „Bezeichnung“ – unsere Auffassung von den Dingen verzerrt hat, die nicht bezeichnet werden können („Leben“, „Gott“, „Sehnsucht“); vgl. Exkurs(ion) 3.1.

1.2 Der Verfall der Aura in der Dialektik der ästhetischen Urteilskraft

„Das leiser und melodischer gestimmte Lachen Kellers ist in den irdischen Gewölben so gut zu Hause wie in den himmlischen das des Homer. [...] Die »stille Grundtrauer«, die er bekennt, ist die Brunnentiefe, in welcher immer wieder der humor sich sammelt.“
(Gottfried Keller, 1927; II 287ff.)

Zum Inhalt dieses Kapitels:

Wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, erscheint die „Aura“ immer schon vor dem Abgrund ihres Verfalls, indem sie als sinnlich-sinnloser Hauch die Grenze der sprachlichen Mitteilbarkeit streift; wie eine stumme Klage der Dinge oder der Toten leistet sie uns Widerstand, wenn wir sie in unsere begrifflich artikulierte Sprache zu übertragen suchen. Am Ende des Photographie-Essays kam Benjamin dazu, die Hinfälligkeit seiner auratischen Erfahrung – und seine schwierigen Beziehungen zu den »Vätern und Ahnen« – im Spannungsverhältnis zwischen dem Schönen und dem Sittlichen, zwischen Kunst und Politik zu betrachten. Im berühmten Kunstverkaufsatz führte er ferner eine medienhistorische Kontextualisierung der auratischen Erfahrung durch. Aber die so entstandenen drei Fassungen desselben blieben (wie die inhaltlich davon stark abweichenden Paralipomena es zeigen¹) im Stand eines Versuchs. Statt sie Satz für Satz zu deuten, möchten wir in diesem Kapitel ihre Hauptthesen im Kontext der kantischen Ästhetik betrachten; denn eben von der letzteren hat die Diskussion über Kunst und Politik, worauf Benjamin gerade in diesem Aufsatz näher eingehen wollte, eine nachhaltige doch leider irreführende Prägung erhalten.

Die Rezeption des Kunstverkaufsatzes erfolgte bisher in diesem durch Missverständnisse beeinträchtigten Diskussionskontext. Benjamins »historischer Materialismus« ist nämlich seit langem einem »apolitischen Formalismus« gegenübergestellt, dessen Genealogie von Kant zu C. Greenberg führen soll. Zur Revision dieses Gegensatzschemas betrachten wir Benjamins und Greenbergs Positionen hinsichtlich der kantischen „Antinomie des Geschmacks“ und der damit verbundenen (in der bisherigen Kantforschung wenig beachteten) Theorie der „ästhetischen Idee“. Wir suchen den Unterschied ihrer Positionen in der Weise, wie sie den Mitteilbarkeitsanspruch ihres Geschmacksurteils erheben (der zur Teilnahme auffordernde »Hauch« vs. das propositional artikulierte Urteil; **1.2.1**). Darauf suchen wir – anhand der Brecht- und Atget-Betrachtungen der beiden – ihren Unterschied auch in der Weise, wie sie die kulturpolitische Wirksamkeit der Kunstkritik in der Massengesellschaft einschätzten. Indem wir betrachten, wie sie den kantischen Begriff „Interesse“ modifiziert gebrauchten, verfolgen wir

¹ Er nimmt dort u. a. seine frühe Bildtheorie wieder auf (vgl. 2.2.1.).

ihren unterschiedlichen Weg zur »Politisierung der Kunst« (1.2.2). Das Problem, das dem benjaminschen Politisierungskonzept – einer kinästhetischen Selbstorganisation der Masse am Kinoapparat – im Wege stand, war bekanntlich die »Ästhetisierung der Politik« (Massenkult im Dienst des Totalitarismus). Einen Ausweg aus dieser quasi-auratischen Schwärmerei suchte er in der Komik der Slapstick- und Zeichentrickfilme, und zwar erneut in einer zweifelhaften Anknüpfung an Freud. Die Bedeutung dieses Versuchs überprüfen wir auf Umwegen, anhand seiner Aufzeichnungen über Kafka, wo die Rolle seiner inneren »Väter« im Hinblick auf das aufgekommene Tonfilmkino betrachtet worden ist (1.2.3).

1.2.1 *Visual literacy*: Antinomie des Geschmacks und Mittelbarkeit der ästhetischen Idee

Der »kantianische« und »formalistische« Modernismus des im vorigen Kapitel erwähnten² Kunstkritikers Greenberg ist wie ein Antipode zum proto-postmodernen »historischen Materialismus« Benjamins angesehen. Wir möchten aber ihren Unterschied genauer betrachten. Greenberg, der Benjamin persönlich nicht kannte³, hinterließ über dessen Kunstverkaufsatz nur kurze und abfällige aber denkwürdige Kommentare. Er sagt z. B.:

“He really didn’t know what he was talking about. »Aura« doesn’t pertain; or it pertains only for people who are visually illiterate”⁴.

Dies sagte er mit achtzig; seine »modernistische« Kunstkritik war vom Boom der Postmoderne schon so gut wie überholt. Heute ist man gewöhnt, ihm vorzuwerfen: »Wieso trennt er sich als *man of good taste* von *visually illiterate people*? Eine elitäre Missachtung der Medienästhetik!« Greenbergs Unverständnis rührt aber nicht bloß von seinem Elitismus – wovon er sich gerade im zitierten Gespräch zu distanzieren sucht – her. Es rührt vor allem von dem im vorigen Kapitel betrachteten Zirkel des Sich-Atmen-Hörens, der vom gewohnten Sprachgebrauch der Kunstkenner abweicht. Denn dort, wo Greenberg konstativ *über* („about“) die einzigartige Schönheit des Werks, *über* den antiillusionistischen Widerstand des Mediums sprechen würde, setzt Benjamin den Leser performativ dem eigenartigen Widerstand der Stimme aus; dort, wo Greenberg diesen Widerstand gerne mit den Begriffen wie *flatness* beschreiben würde, beharrt Benjamins Feder auf den begrifflich unartikulierbaren Differenzen (er hätte Greenberg antworten können: »I’m not talking *about* Aura, I just tell you to *breathe* it«)⁵. —

² 1.1.1.

³ Benjamins Schriften lernte er wohl durch seine Bekanntschaft mit Adorno in New York kennen, oder womöglich noch früher im Rahmen seiner Brecht-Forschung.

⁴ Saul Ostrow, *Avant-Garde and Kitsch, Fifty Years Later: A Conversation with Clement Greenberg*, in: *Arts Magazine*, Vol. 64, No. 4 (Dec. 1989), S. 56.

⁵ Greenberg macht übrigens in seinen Cézanne-Betrachtungen (wie Heidegger) seine Vorliebe fürs Spätwerk des Malers deutlich: “Many [...] of his reputed masterpieces of the 1870’s and 1880’s I find too redundant, too

Gestört wurde Greenberg aber wohl auch dadurch, dass Benjamin plötzlich vom selben Zirkel abging, um den “Verfall der Aura” (I 440, 479, VII 354) zu einer “Literalisierung aller Lebensverhältnisse” (II 385, 694) nutzen zu können. Diese neue »media literacy« kam Greenberg offenbar nur wie ein kümmerliches Ersatzangebot für die arme *visually illiterate* Masse vor.

Hätte er nicht – wenn er genug Geduld gehabt hätte, um Benjamins Text mit Sorgfalt weiterzuverfolgen – an diese Abkehr anknüpfen können? Denn auch er findet eine »Literarisierung« der Photographie wünschenswert, wenn er z. B. Edward Weston vorwirft, in der Ästhetik der Malerei verhaftet zu sein. “The final moral is: let photography be »literary«”, sagt er. Da die photochemische Aufnahme nicht (wie die moderne Malerei) »gegenstandslos« werden könne, sei die Wiedergabe des anekdotisch-»literarischen« Geschehens nicht als überflüssig anzusehen; ein Boulevardpressephoto könne dank seinem „schärferen Sinn für das Leben“ wertvoller sein als Westons Kunst oder als ein “fast konventionell esoterischer” Cartier-Bresson, meint er⁶. Eine »literarische« Photographie muss allerdings nicht von selbst Geschichten erzählen. Sie soll vielmehr scharfe Ausschnitte aus dem Zeitkontinuum unseres Lebens heraus schlagen und uns somit dazu veranlassen, den ihnen fehlenden Zeitkontext durch die Beschriftung zu ergänzen. Und eben in diesem Sinne ist auch Benjamins Forderung nach Literarisierung zu verstehen, wenn er zur Beschriftung der illustrierten Zeitungen sagt: “Richtige oder falsche — gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden” (I 445, 485, VII 361; auf diesen Satz kommen wir später zurück).

Über die Notwendigkeit des »Literarischen« in der Photographie hätten sich Greenberg und Benjamin also einigen können – auch wenn sie über den Inhalt der Beschriftung uneinig blieben; wichtig ist, dass sich über “richtige oder falsche” erst einmal streiten lässt. Greenbergs Unzufriedenheit mit Cartier-Bresson rührte eben daher, dass die markante “sophistication of

cramped, lacking in unity because lacking in modulation. There is feeling in the parts, in the magnificent execution, but too little of feeling that precipitates itself as an instantaneous whole” (*Cézanne and the Unity of Modern Art*, 1953, in: *Essays*, vol. 3, S. 88). In solchen Gemälden – zu denen sehr wohl auch jenes Moskauer Bild zählt – vermisst er m. a. W. die “simultaneous unity and diversity” der Darstellung, bei aller Begeisterung für die “miracles of brushwork” in ihnen (*Review of Exhibitions of Corot, Cézanne, Eilshemius, and Wilfredo Lam*, 1942, in: *Essays*, vol. 1, S. 130). Es scheint, als wollte er das, was Benjamin in einer sonderbaren Verdopplung von Nähe und Ferne, Jetzt und Vergangenheit »atmen« würde, als Redundanz beseitigen und solche unartikulierbaren Differenzen möglichst in die Begriffe wie Gleichzeitigkeit und Ganzheit zusammendrängen. Man könnte (wenn man will) an dieser Haltung einen Hang zur »Präsenzmetaphysik« erkennen.

⁶ *The Camera's Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston* (1946), in: *Essays*, vol. 2, S. 63; *Four Photographers* (1964), in: *Essays*, vol. 4, S. 187.

his art consciousness”⁷ sich allzu elegant der Streitbarkeit der ästhetischen Beurteilung zu entziehen wusste (denn gerade um dieser Streitbarkeit willen entwickelte sich die modernistische Kunst). Und es war ebenfalls um der Streitbarkeit des Geschmacksurteils willen, dass Greenberg mit Benjamins „visually illiterate“ Aura-Erfahrung nicht einverstanden war. Denn er muss – da er nicht wusste, wie Benjamins »Hauch« die Betrachter zur kollektiven ästhetischen Teilnahme an der Szene herausforderte – empfunden haben: Mit einem bloßen Hauch vor dem Bild vermöchte der Betrachter seine Beurteilung nicht einmal streitbar zu machen; man müsse imstande sein, seine Beurteilung in grammatisch vollständigen Sätzen mit nötigen Argumenten zu formulieren...

Der Dissens zwischen Benjamin und Greenberg liegt, mit Kant zu reden, vor allem in der Weise, wie sie mit der folgenden „Antinomie des Geschmacks“ umgehen:

“1. Thesis. Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf Begriffen; denn sonst ließe sich darüber disputieren (durch Beweise entscheiden).

2. Antithesis. Das Geschmacksurteil gründet sich auf Begriffen; denn sonst ließe sich, ungeachtet der Verschiedenheit desselben, darüber auch nicht einmal streiten (auf die notwendige Einstimmung anderer mit diesem Urteile Anspruch machen).”⁸

Die Thesis besagt folgendes: Das Geschmacksurteil (»diese Blume ist schön«, »dieses Werk ist nur mäßig gut« usw.) erfolgt nicht nach bestehenden Begriffen oder Normen, eher das Gegenteil ist der Fall; es erfolgt unter zeitweiliger Ausschaltung oder Beschränkung der begrifflichen (wissenschaftlichen, moralischen oder politischen) Erkenntnisurteile. Denn in dem Augenblick, wo wir eine Fraktalfigur, eine Naturerscheinung oder eine Menschenrasse „schön“ finden, betrachten wir sie weder bloß nach mathematischen, physikalischen oder moralischen Gesetzen, noch machen wir sie unmittelbar zum Gegenstand unseres sinnlichen Bedürfnisses (auch in dem Moment, wo wir die „erhabene“ Natur- oder Terrorgewalt vom sicheren Standort aus mit Bewunderung betrachten, kümmern wir uns nicht um ihre Folgen). Beim Erkenntnisurteil steht die Tätigkeit der Einbildungskraft unter der Vorherrschaft des Verstandes oder der Vernunft; im Anblick des Schönen genießt dagegen unser Gemüt eine *freie* Einstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzlichkeit des Verstandes (und im Gefühl des Erhabenen ein freies – von den Schranken unserer Sinnlichkeit befreites – Spiel der Einbildungskraft mit der Vernunft⁹).

Darauf entgegnet die Antithesis: Wir werden unser ästhetisches Gefühl nicht bloß persönlich genießen, sondern auch versuchen, es durch Begriffe mitteilbar zu machen, damit wir die Zu-

⁷ Ibid.

⁸ *Kritik der Urteilskraft*, B 234 (§ 56).

⁹ Diese »Freiheit« geht verloren, wenn das Erhabene sich zur „Schwärmerei“ zuspitzt.

stimmung von anderen Menschen verlangen können. Beim Geschmacksurteil gehen wir zwar immer erst vom Besonderen (von »dieser« Blume, »diesem« Werk usw.) aus, und unsere Reflexionen über das Allgemeine (*das* Schöne) werden nie den Rang eines allgemeingültigen Erkenntnisurteils (eines wissenschaftlich oder moralisch-politisch festgestellten Satzes) erreichen; dennoch streben wir nach einer allgemeinen Mittelbarkeit unseres Geschmacksurteils. (Kant selber exemplifizierte dies dadurch, dass er – als er erläutern wollte, was in der Malerei ein reines Geschmacksurteil sei – dem Zeitgeschmack gemäß die »Linie« der »Farbe« vorzog und den barocken Goldrahmen verbannte; denn sonst hätte er nicht die Zustimmung der zeitgenössischen Leser erhalten können¹⁰.)

Was uns zu diesem Streben zwingt, ist Kant zufolge unser unersättliches Verlangen nach einer noch ausbleibenden, unverzichtbaren Einheit aller unserer Vermögen; im Vermögen des Geschmacks

“sieht sich die Urteilskraft nicht, wie sonst in empirischer Beurteilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen: sie gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz, so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens tut; und sieht sich, sowohl wegen dieser inneren Möglichkeit im Subjekte, als wegen der äußeren Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur, auf etwas im Subjekte selbst und außer ihm, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Übersinnlichen, verknüpft ist, bezogen, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekannte Art zur Einheit verbunden wird”¹¹.

Unsere Urteilskraft sieht also – über sich selbst reflektierend – das Geschmacksurteil (wegen seiner Suche nach einem ausbleibenden Allgemeinen) wie ein Indiz für die zu erwartende Einheit der beiden anderen (theoretischen und praktischen) Vermögen an. Auf der Suche nach dieser Einheit stellt sie eine Analogie zwischen dem Geschmacks- und dem moralischen Urteil her; die Beurteilung des Schönen wird wegen ihres Befreitseins von der Heteronomie der Erfahrungsgesetze und wegen ihres Allgemeinheitsanspruchs mit der Freiheit und Gesetzmäßigkeit der moralischen Beurteilung (Beurteilung des sittlich Guten) verglichen. In diesem Vergleich dient das Schöne als ein formales Analogon des Guten. Kant nennt ein derart formales Analogon “Symbol” und sagt: “das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten”¹².

Mit diesem Satz schuf er eine subjektivistische Variante der klassischen »Kalokagathie«: Wenn die Schönheit des Menschen zu seiner moralischen Verbesserung beitragen soll, so ist es nicht der als schön angesehene Mensch, der den Zugang zum Sittlich-Guten erhält, sondern

¹⁰ B 42f. (§14) — Anhand dieser Bemerkungen zählt man Kant zu den »Klassizisten«. Sie dürfen aber nicht mit seinem festen Geschmackskriterium verwechselt werden, denn auch solch ein klassizistischer Geschmack bleibt ihm zufolge unter dieser Antinomie streitbar.

¹¹ B 258f. (§ 59)

der so empfindende Betrachter selbst. Mit dem Gefühl, dass er ihn schön finde, fühlt er sich nämlich vom heteronomen Zwang der Natur befreit, ähnlich wie bei der moralischen Beurteilung; denn er ist bei diesem Fühlen momentan davon verschont, den Menschen unmittelbar zum Gegenstand des sinnlichen Bedürfnisses zu machen... Kant untersucht aber in der *Kritik der Urteilskraft* noch weitere konkrete Beziehungen zwischen dem Geschmacksurteil und dem Übersinnlichen.

So macht er uns bereits in §§ 16-17 auf die „anhängende“ Schönheit (die Schönheit der Menschen oder der nützlichen Gegenstände) aufmerksam: Man kann sie nicht nach einem „reinen“ Geschmack, nicht ohne Einmischung der moralisch-teleologischen Interessen beurteilen. Die menschliche Schönheit, die bloß schulgerecht nach der „ästhetischen Normalidee“ (dem Kanon der alten Meister) dargestellt ist, kommt uns eben daher oft banaler vor als ein karikativ verzerrtes Porträt, das den moralischen Charakter des Dargestellten zu verraten scheint¹³. Darauf (§§ 23-29) behandelt er das Erhabene, das uns (anders als ein reines Geschmacksurteil) unmittelbar auf unsere übersinnlichen Ideen aufmerksam macht (ohne uns aber moralische Bestimmungen vorzuschreiben). Er achtet auch auf das »intellektuelle Interesse am Schönen« (§ 42), das die schöne Natur in uns erweckt; die angeschaute schöne Natur scheint – selbst wenn sie keine »anhängende« Schönheit ist – eine Zweckmäßigkeit aufzuweisen.

Und bevor er zum Schluss die genannte Analogie zum Sittlich-Guten betrachtet (§ 59), entwickelt er Überlegungen über die **ästhetische Idee** des „Genies“ (§§ 46-53). Während die bisher genannten Übergänge zum Übersinnlichen nicht erst für die Kunstschönheit sondern auch (oder sogar allein) für die Naturschönheit gelten, wird die ästhetische Idee erst hinsichtlich der Kunstschönheit thematisiert. Die Weise aber, wie sie sich auf das Übersinnliche bezieht, konnte nicht so einfach formuliert werden; denn sie schien z. T. Deckungen mit den anderen Übergangsmomenten aufzuweisen (mit der »ästhetischen Normalidee« von § 17 ist sie schon terminologisch verwandt). Im Folgenden möchten wir betrachten, worin ihre Eigenart besteht, und wie sie sich auf die genannte Antinomie des Geschmacks bezieht. Denn der Unterschied zwischen Benjamin und Greenberg besteht eben in der Weise, wie sie mitten in der Antinomie des Geschmacks mit ihren »ästhetischen Ideen« umgehen.

Da die ästhetische Idee sich vor allem auf die Kunstschönheit bezieht, müssen wir zuerst betrachten, wie Kant die Kunstschönheit definierte. „Eine Naturschönheit ist ein schönes

¹² B 258 (§ 59).

¹³ Also können – um konkrete Beispiele aus dieser Zeit zu nennen – James Gillrays »hässliche« Blätter höher bewertet werden als John Flaxmans Illustrationen.

Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge”, sagt er. Man trennt diese von jener dadurch, dass man Kunstwerke als *absichtlich* gemachte Vorstellungen der Dinge ansieht. Und wenn man ein dargestelltes Ding als schönes “Kunstwerk” betrachtet, setzt man – anders als bei der Betrachtung der Naturschönheit, die man ohne Rücksicht auf ihre »Absicht« empfinden kann – schon voraus, dass dessen Hersteller einen »Begriff« davon hat oder hatte, was es für ein Ding sein soll; man sieht nämlich ein, dass es als ein Werk auf das Wohlgefallen des Betrachters zielt¹⁴.

Die heutigen Leser mögen diese Definition mit dem Hinweis auf den surrealistischen Automatismus, auf die »gegenstandslose« Kunst oder auf die »unschöne« Kunst (*l’informe*, *vomit art* usw.) bestreiten. Das dient aber nicht als ein wesentlicher Einwand. Denn selbst die surrealen oder abstrakten Kunstwerke gehören, sofern sie als »Werke« angesehen werden, zu den »Vorstellungen von einem Ding«. Und was *l’informe* angeht, gehört es nach Kants Terminologie nicht zum Schönen, sondern eher zum Erhabenen oder zum moralischen Gegenstück desselben: zum »Ekelhaften«¹⁵. — Die Frage, die Kant hinsichtlich seiner Definition der Kunstschönheit zu beantworten hat, ist vielmehr folgende: Wie kann man das vorgestellte Ding über dessen objektive Zweckmäßigkeit hinaus als schön empfinden? Wie ist es möglich, dass wir über den vorausgesetzten »Begriff« von einem Ding hinaus an dessen »schöner« Vorstellung teilhaben? Denn es gibt ja Kunstwerke, die trotz oder wegen ihrer allzu deutlich vorausgesetzten künstlerischen Absicht (Begriffe) als »misslungen« oder als »bloß maniert« angesehen werden...

Eben die Lösung dieser Frage ist es, die Kant in der „ästhetischen Idee“ suchte. Diese ist

“eine, einem gegebenen Begriffe beigeordnete Vorstellung der Einbildungskraft welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, dass für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken lässt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstabe, Geist verbindet”¹⁶.

Und das “Genie” des Künstlers ist es, das den beim Schaffen vorausgesetzten Begriff (Zweck) mit den begrifflich unerschöpflichen („inexponiblen“¹⁷) Teilvorstellungen bereichert: Das Genie zeigt sich “nicht sowohl in der Ausführung des vorgesetzten Zwecks in Darstellung

¹⁴ B 188 (§ 48); B 171 (§ 42).

¹⁵ Das Erhabene, das unsere Einbildungskraft dazu zwingt, die Grenze unserer Sinnlichkeit zu überschreiten, lässt sich als eine *negative* Versinnlichung der moralischen Idee auffassen. Das Ekelhafte ist dagegen als die Versinnlichung des moralischen *Widerwillens* anzusehen. Vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel*, 1999, FfM, S. 179ff.

¹⁶ B 197 (§ 49).

eines bestimmten Begriffs, als vielmehr im Vortrage oder dem Ausdrucke ästhetischer Ideen, welche zu jener Absicht reichen Stoff enthalten”; seine Leistung besteht darin, dass es „die Einbildungskraft in ihrer Freiheit von aller Anleitung der Regeln, dennoch als zweckmäßig zur Darstellung des gegebenen Begriffs vorstellig” macht¹⁸. In der Dichtung »belebt« es die Erkenntnisvermögen des Autors (oder auch des Lesers) und verbindet den »Geist« mit dem toten »Buchstabe«. In der bildenden Kunst erfolgt die »Belebung« so, dass

„der Geist des Künstlers durch diese Gestalten von dem, was und wie er gedacht hat, einen körperlichen Ausdruck gibt und die Sache selbst gleichsam mimisch sprechen macht: ein sehr gewöhnliches Spiel unserer Phantasie, welche leblosen Dingen ihrer Form gemäß einen Geist unterlegt, der aus ihnen spricht.“¹⁹

Denken wir z. B. an die von Benjamin beschriebene Landschaft Cézannes (Abb. 1). Aus ihr sprach »der Geist des Künstlers« „uns“ Betrachter »gleichsam mimisch« mit einem »körperlichen Ausdruck« an: mit einer vorstoßenden Raumdynamik. Dank ihrer »genialen« (von aller Anleitung herkömmlicher Stilregeln freien, dennoch zur beabsichtigten Darstellung der Dinge nicht zweckwidrigen) Bilddynamik konnten wir die Begriffe wie „Chaussee“, „Wald“ oder „Häusergruppe“ mit einer Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen verbinden und dazu viel Unnennbares – „etwas unerklärlich Bekanntes“ – hinzudenken (VI 325)²⁰. Unsere Sprache verhielt sich also ihrerseits »gleichsam mimisch« zum Bild und legte den leblosen Spachtel- und Pinselspuren »ihrer Form gemäß einen Geist unter«: einen Hauch, ein widerspenstiges Atemgeräusch, das die begriffliche Bestimmung der „sehr wichtige[n] Erfahrungen der Vergangenheit“ gerade dort erschwerte, wo es sie – parallel zum optischen Vorstoß des Bildraums – plötzlich ins Gedächtnis hervorrief.

Erinnert sei aber auch an Prousts Sonnenstadt Balbec, die vor Benjamins Augen „mumienhaft aus den Tüllgardinen“ heraustrat (II 314); oder auch an den anderen Passus des Romans, den Benjamin später zur Erläuterung der auratischen Erfahrung heranziehen sollte: Nach der esoterischen Meinung einiger Menschen sollen „Monumente und Bilder nur unter dem zarten Schleier sich darstellen, den Liebe und Andacht so vieler Bewunderer im Laufe der Jahrhunderte um sie gewoben haben“, heißt es dort; mit der Erwartung, dass „den Dingen etwas von den Blicken bleibt, welche jemals auf ihnen ruhten“, haben solche Menschen eine überhistori-

¹⁷ B 240 (§ 57).

¹⁸ B 199 (§ 49).

¹⁹ B 211 (§ 51).

²⁰ Eben ein derartiges Spiel der Phantasie hatte Benjamin im Sinne, wenn er später in Anlehnung an Valéry die Kunstschönheit wie folgt charakterisierte: »die unersättliche Nachahmung dessen, was in den Dingen undefinierbar ist« (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939; I 639, 645).

sche Betrachtergemeinschaft vor Augen²¹. In Anlehnung an diese Sätze hat der späte Benjamin die auratische Erfahrung wie folgt neu formuliert:

„Dem Blick wohnt [...] die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen befehlen, den Blick aufzuschlagen.“ (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939; I 646f.)

Unsere beflügelte Einbildungskraft webt auf diese Weise ein »sonderbares Gespinnst« aus einem halbdurchsichtigen Schleier, einem erwidernenden Blick oder einem widerhallenden Hauch; sie spielt imaginär mit Raum und Zeit, ohne diese bloß als »Anschauungsformen« nach dem »Schematismus« der Verstandesbegriffe einem bestimmten Erkenntnisurteil (z. B. einem Satz der Mechanik) unterzuordnen. Sie stellt uns "etwas unerklärlich Bekanntes" vor, ohne genaue Kenntnisse über den dargestellten Gegenstand. Sie stellt auch auf dem weißen Tagebuchheft (und nicht erst vor einem Gemälde) eine Landschaft dar und lässt diese eine Prophezeiung der Kindheit erteilen, die sich jeder begreiflichen Zeitbestimmung entzieht. (Greenbergs Aura-Kommentar würde im Hinblick auf diese Phantasien gut verständlich — er ließe sich wie folgt paraphrasieren: Benjamin »really didn't know [cognitively] what he was talking about; *an auratic landscape pertains so long as you are lost in such a visionary infancy, in such illiterate "we"*«.)

Kommen wir aber erst einmal auf Kants Bemerkung über die Mimik der Phantasie zurück. Kant hat dort nicht ganz klar gemacht, wie der „Geist des Künstlers“ sich zu *unserem* Phantasiespiel verhält. Lassen wir das Bild bloß so mimisch sprechen, wie der Künstler es wollte? Ist es nicht so, dass wir es noch freier – wie Benjamin – auf unsere eigene Weise vornehmen, unabhängig davon, was dem Künstler selbst vorgeschwebt hat? Dürfen wir nicht sagen, dass man nicht nur vor der Leinwand, sondern auch vor der Naturschönheit selbst ästhetische Ideen entwickeln könne? Sollen wir nicht den Unterschied zwischen dem Künstler und dem

²¹ *Le temps retrouvé*; Zit. nach Benjamin (I 647). — Der so eingebilddete Blickaustausch bringt freilich keine begriffliche Mitteilung zustande, sondern eher eine sprachlos trauernde Gemeinschaft um die Dargestellten herum: „Das Schöne ist seinem *geschichtlichen* Dasein nach ein Appell, zu denen sich zu versammeln, die es früher bewundert haben. Das Ergriffenwerden vom Schönen ist ein ad plures ire, wie die Römer das Sterben nannten. Der Schein im Schönen besteht für diese Bestimmung darin, dass der identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist. Sie erntet ein, was frühere Geschlechter in ihm bewundert haben.“ (I 638f.)

Betrachter so auffassen, dass der erstere ästhetische Ideen durch seine Reflexion über die schöne Natur bekomme und sie darauf kraft seines Genies zum Ausdruck bringe, während der ungeniale Betrachter zwar ebenfalls durch die Reflexion über die schöne Natur ästhetische Ideen erhalten, diese aber nicht selber künstlerisch zum Ausdruck bringen könne? — Es ist aus derartigen Erwägungen, dass Kant bald den Umfang der ästhetischen Idee auch auf die Naturschönheit erweitert:

„Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur dass in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlasst werden muss, in der schönen Natur aber die bloße Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, zu Erweckung und Mitteilung der Idee [...] hinreichend ist.“²²

Aus dieser Bemerkung folgt, dass nicht nur das »Genie«, sondern auch wir Betrachter durch die Reflexion über die schöne Natur ästhetische Ideen in uns erwecken können (nur sind wir meist nicht in der Lage, ihnen künstlerisch – als Begleitvorstellungen zu dem Begriff vom Objekt – Ausdruck zu verleihen). Wir können also sowohl vor der realen wie vor der geschilderten Landschaft an gewissen ästhetischen Ideen teilhaben — oder Aura atmen. Und das so auratisierte Bild kann die Qualität eines übernatürlichen „Kultbildes“ (Benjamin; I 647) erhalten; darauf weist Kant speziell in Bezug auf die Dichtung hin – er sagt nämlich, dass die Dichtkunst uns unser „freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen lässt, die Natur [...] zum Behuf und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen“²³. Dieser quasi-übersinnliche Schematismus ist ihm zufolge eine Sonderleistung der ästhetischen Idee des Dichters:

„Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, [...] das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. dgl. zu versinnlichen; oder auch [...] die Liebe, den Ruhm u. dgl. über die Schranken der Erfahrung hinaus, vermittelt einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Größten nahekommt, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet; und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann.“²⁴

Mit der Erweiterung der ästhetischen Idee auf die Schönheit überhaupt und mit ihrer hier genannten Funktionserweiterung erweckt Kant aber im vorsichtigen Leser eine Frage: Wird nicht die so verallgemeinerte ästhetische Idee – zumal sie uns dazu verhelfen soll, den Gegenstand unabhängig von seiner Naturbestimmung zum Behuf der Vernunftidee zu gebrauchen – die ganze Leistung des Schönen als des „Symbol[s] des Sittlich-Guten“ decken? Sie könnte sogar die Leistung des letzteren gründlich übertreffen, wenn sie Vernunftideen zu

²² B 204 (§ 51).

²³ B 215 (§ 53).

²⁴ B 194 (§ 49).

„versinnlichen“ wagt... Um zu erklären, wie ästhetische Ideen zur Versinnlichung der Vernunftideen dienen können, zieht Kant ein Gedicht Friedrichs des Großen heran:

„Lasst uns aus dem Leben ohne Murren weichen und ohne etwas zu bedauern, indem wir die Welt noch alsdann mit Wohltaten überhäuft zurücklassen. So verbreitet die Sonne, nachdem sie ihren Tageslauf vollendet hat, noch ein mildes Licht am Himmel, und die letzten Seufzer für das Wohl der Welt.“ (Kants Übersetzung)

Hier wird Kant zufolge die „Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung“ dadurch „belebt“, dass die Einbildungskraft des alten Regenten das Bild der seufzend untergehenden Sonne – „in der Erinnerung an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertages, die uns ein heiterer Abend ins Gemüt ruft“ – der Vorstellung von der mit Wohltaten überhäuft zurückgelassenen Welt „beigesellt“²⁵. Da die Idee der Weltbürgerlichkeit als solche nicht adäquat dargestellt werden konnte, stellte sich der König (wie ein »Attribut« zu ihr²⁶) eine mit Wohltaten befüllte Welt vor, die als die ersehnte Folge der weltbürgerlichen Verfassung auftreten könnte; und ausgehend von dieser attributartigen Vorstellung gelangte seine Einbildungskraft zum Bild der seufzenden Abendsonne, das uns zu immer weiterem Hinzudenken veranlassen würde. (Auch zum „Sommermittag“ Benjamins könnte man sagen: da seine messianische Idee als solche sich nicht adäquat darstellen ließ, unternahm er ihre attributartige Belebung, wobei die erotische Erfahrung »über die Schranken der Erfahrung hinaus, dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Größten nacheifernd« versinnlicht werden musste.)

Der Unterschied zur sittlichen »Symbolik« des Schönen liegt also in der Weise, das Übersinnliche darzustellen: Ästhetische Ideen bewirken, dass *einige* konkrete Vorstellungen (z. B. die Abendsonne) *gelegentlich* assoziativ unsere Gedanken über die Vernunftideen »beleben«, wohingegen das Schöne *überhaupt* – aus welchen Teilvorstellungen es auch immer bestehen mag – eine *rein formale* Analogie zum Übersinnlichen aufweist²⁷. Achten wir zudem darauf, dass Kant den Gegensatz zwischen der Freiheit der ästhetischen Ideen und der moralischen Freiheit hervorhebt. Moralische Freiheit ist die *Vernunftidee*, die sich nicht veranschaulichen sondern nur begrifflich auffassen lässt. *Ästhetische* Ideen hingegen lassen sich (als freie Vorstellungen der Einbildungskraft) nicht mit Begriffen erschöpfen:

²⁵ B 196 (§ 49).

²⁶ Ästhetisches »Attribut« ist etwas, was einen Gegenstand – dessen Begriff „als Vernunftidee nicht adäquat dargestellt werden kann“ – durch „die damit verknüpften Folgen und die Verwandtschaft desselben mit anderen“ zum Ausdruck bringt. Ein Beispiel dafür ist „der Adler Jupiters mit dem Blitze in den Klauen“, der als „ein Attribut des mächtigen Himmelskönigs“ dient (B 195; § 49).

²⁷ Näheres zu diesem Unterschied vgl. Tanehisa Otabe, *Shocho no bigaku (Transformation der Ästhetik von Baumgarten bis Hegel)*, Tokyo, 1995, S. 93ff. Otabe weist darauf hin, dass die Darstellung der Vernunftideen eine sekundäre (und keine eigentliche) Leistung der ästhetischen Idee ist.

“unter einer ästhetischen Idee [...] verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. — Man sieht leicht, dass sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann”²⁸.

Mit den ästhetischen Ideen befreit man sich also von der begrifflichen Bestimmung der Erfahrungsgesetze in weit höherem Maße als bei einem einfachen Geschmacksurteil; ästhetische Ideen verdeutlichen mit ihrer immer weiteren Denkaufforderung ihren uneinholbaren Vorsprung vor unserem begrifflichen Denken. Wenn wir z. B. im Anblick der schönen Natur vom zügellosen Überschwang an Vorstellungen heimgesucht werden, lässt sich unsere Ideenfülle nicht mehr einfach mit dem Satz: »das ist schön« zusammenfassen. Einige Teilvorstellungen davon mögen zwar vielleicht auch jenes “intellektuelle Interesse” an einer Zweckmäßigkeit der Natur (§ 42) berühren, lassen sich aber nicht darauf beschränken. Auch die Analogie mit dem Sittlich-Guten (§ 59) wird hier nicht angemessen, da die Freiheit der ästhetischen Ideen wie gesagt ihren Unterschied zum sittlichen Freiheitsbegriff verdeutlicht. Im Anblick des »genialen« Kunstwerks können sogar unsere ästhetischen Ideen – wegen ihrer übermäßigen Denkaufforderung – dem »normalen« Geschmack der Zeit zuwiderlaufen. Daher kam Kant schließlich dazu, eine Gattung “geistreiche Kunst” (Kunst in Ansehung des Genies) von der “schönen Kunst” (Kunst in Ansehung des Geschmacks) zu trennen²⁹. Zwischen den beiden liegt eine Spaltung, die mit der bereits genannten Antinomie des Geschmacks verbunden ist: die Spaltung zwischen der freien Einbildungskraft des Genies und dem Mitteilbarkeitsanspruch des Geschmacksurteils.

Wenn die erstere fehlt, wird das Werk als “bloß schulgerecht”³⁰ beurteilt; als ein Werk ohne Geist zeige es den “Geschmack ohne Genie”: “Man sagt von gewissen Produkten, von welchen man erwartet, dass sie sich, zum Teil wenigstens, als schöne Kunst zeigen sollten: sie sind ohne Geist; ob man gleich an ihnen, was den Geschmack betrifft, nichts zu tadeln findet. Ein Gedicht kann recht nett und elegant sein, aber es ist ohne Geist. Eine Geschichte ist genau und ordentlich, aber ohne Geist”³¹. Andererseits gibt es “Genie ohne Geschmack”, das auf einen “originalen Unsinn” hinausläuft³²; in Anspielung auf den Geniekult des Sturm und Drangs warnt Kant: “Dass [...] in allen freien Künsten dennoch etwas Zwangsmäßiges oder,

²⁸ B 192f. (§ 49)

²⁹ B 202 (§ 50).

³⁰ B 59, 186ff. (§ 17, §§ 47-48).

³¹ B 191f. (§§ 48-49).

³² B 191, 182 (§ 48, § 46).

wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, der in der Kunst frei sein muss und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdunsten würde, ist nicht unratsam zu erinnern (z. B. in der Dichtkunst die Sprachrichtigkeit und der Sprachreichtum, imgleichen die Prosodie und das Silbenmaß)³³.

Unsere Auffassung vom »Geistreichen« und vom »Schulgerechten« wandelt sich freilich mit der Zeit; selbst das einstige »geniale« Kunstwerk kann im Laufe der Zeit umgekehrt als ein Vorbild für die »schulgerechte« Darstellung angesehen werden. (Die von Kant in §17 behandelte "ästhetische Normalidee" oder der Kanon – als Beispiel dafür nennt er Polyklets Doryphoros – lässt sich eben als eine durch Rezeption *versteinerte* ästhetische Idee auffassen; ein solches Werk belebt – mag es auch einst ein geniales Werk gewesen sein – unser Gefühl nicht mehr, da es, angesehen nur noch als kanonisches Regelwerk, unserem freien Hinzudenken Schranken setzt³⁴). Die »geistreiche« Kunst existiert übrigens auch dort, wo die Schaffenskraft des Künstlers – seine *zeugende* Mimik – bis zu einer impotenten Materialität (wie in Duchamps *Fountain* oder in Warhols *Oxidation Painting*) liquidiert hat; denn der »Geist« muss nach Kants Definition so beschaffen sein, dass er immer weiteres freies Hinzudenken – auch und gerade über dessen bestehende »phallogozentrische« Kodierung hinaus – ermöglicht.

Und die Aufgabe der modernistischen Kunstkritik besteht vor allem darin, die »geistreichen« Werke, die den etablierten Schul- und Gattungsregeln nicht folgen, aus der Masse »bloß schulgerechter« Werke herauszuheben und auszuzeichnen. Der Kritiker soll der begrifflich uneinholbaren Denkaufforderung der geistreichen Werke ggf. mit »gleichsam mimischer« Einhauchung seiner Sprache Ausdruck verleihen, damit die Leser zur Revision der bestehenden Geschmacksnormen gezwungen werden (damit sie sich trotz ihres Widerstandsgefühls – z. B. trotz oder gerade wegen eines modernistischen Widerstands gegen die konventionelle Perspektivenordnung – zur Teilnahme aufgefordert fühlen). Zugleich muss er aber auch das »Genie« vor einem »originalen Unsinn« warnen.

Um eben dieses (sich modernistisch immer erneuernden) Anspruchs auf Mitteilbarkeit willen hielt Greenberg nichts vom unartikulierten, anscheinend nichts sagenden »Hauch« Benjamins, obwohl er selber gelegentlich in seiner Kunstkritik (um das, was sich mit seinem Begriff »Widerstand des Mediums« nicht erschöpfen ließ, doch noch zum Ausdruck bringen zu können) auf eine mimisch *auratisierende* Bildbeschreibung angewiesen war³⁵. Aus Benjamins Sicht war jedoch dieser Mitteilbarkeitsanspruch in dem auratischen Gespinnst selbst impliziert,

³³ B 176 (§ 43).

³⁴ B 59 (§ 17).

³⁵ Vgl. 2.1.3.

da dort der Betrachter selber dem eingebildeten »uns« angehören sollte; »wir« hatten uns dort gemeinsam den Mitteilungsschwierigkeiten auszusetzen, die uns das widerspenstige Stimmgeräusch bereitete. Die Frage der Mitteilbarkeit kam also bei ihm erst dann verselbständigt zum Vorschein, wenn der Betrachter mit dem "Verfall" des auratischen Kollektivpronomens »wir« eine neue Medienkompetenz – neue media *literacy* – der als schlechthin *illiterate* angesehenen Masse zu suchen begann. In diesen Bemühungen um die "Politisierung der Kunst" sieht man meist einen wesentlichen Unterschied zu der als »apolitisch« geltenden Ästhetik Greenbergs und zu der »Interesselosigkeit« des kantischen Geschmacksurteils. Dieser Unterschied muss jedoch näher betrachtet werden. Es soll geklärt werden, wie Greenberg und Benjamin mit der von Kant thematisierten Spaltung zwischen Ästhetik und Moral, Kunst und Politik, umgegangen sind.

1.2.2 Die »Literarisierung« und die Aspekte der Betrachterinteressen

1.2.2.1 Das „entspannte Interesse“ am „literarisierten“ Theater

Das Geschmacksurteil erfolgt wie gesagt unter Ausschaltung oder Beschränkung der Erkenntnisurteile über den Gegenstand; man befreit sich dabei vorübergehend von der Verantwortung, den Gegenstand in wissenschaftlicher, moralischer oder politischer Hinsicht zu beurteilen. Es vermag sich aber gegen die praktischen (moralischen oder politischen) Urteile nicht durchzusetzen; denn die Befreiung von zweckgebundenen Erkenntnisinteressen – das "interesselose Wohlgefallen", das unser Verstand und Einbildungskraft beim »reinen« Geschmacksurteil genießen – ist immer noch beschränkter Natur im Vergleich zur sittlichen Freiheit der Vernunft.

Kant zählte die ästhetische Urteilskraft neben der „teleologischen“ Urteilskraft – diese handelt vom Urteil über die Geschichte (über den Zweck der Natur und über den Fortschritt der Menschheit) – zu der „reflektierenden“ Urteilskraft. Und er bezeichnete die Freiheit der reflektierenden Urteilskraft als ihre „Heautonomie“, zur Unterscheidung von der Autonomie der praktischen Urteilskraft. Während unsere „bestimmende“ Urteilskraft von der bereits gegebenen allgemeinen Regel (Natur- oder Sittengesetz, Axiome) ausgehen darf und ihr das Einzelne nur unterordnen muss³⁶, müssen wir bei der Beurteilung des Geschmacks (oder der Geschichte) unsere Reflexionen dort anfangen, wo noch keine passende allgemeine Regel gegeben ist;

³⁶ In *Metaphysik der Sitten* (1797) räumt Kant allerdings ein, dass auch Mathematiker es nicht bloß mit den bestimmenden, sondern mit „vorläufigen“ Urteilen zu tun haben (AA Bd. VI, S. 478) — da sonst mathematische Wissenschaften sich nicht weiterentwickeln würden. Mathematiker ordnen Sätze erst dann nach der bestimmenden Urteilskraft den „synthetischen Urteilen a priori“ unter, wenn sie ihre Erfindungen axiomatisch zum Ausdruck gebracht haben.

unsere Urteilskraft muss über das einzelne Besondere “reflektierend” ein passendes Allgemeines dazu suchen, d. h. sie schreibt nicht (wie die bestimmende Urteilskraft) der Natur ein allgemeines Gesetz sondern *sich selbst* ein Gesetz vor, um über die Natur (oder über die Geschichte) reflektieren zu können³⁷.

Benjamins Urteilskraft nimmt eben diese heautonome Gesetzgebung vor, wenn sie sich selbst “die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen” *heißt* (sie verschafft sich somit ein „sonderbares“ Raum-Zeit-Gespinnst, das den Sätzen der Mathematik und Physik nicht unterliegt). Und auch dann, wenn sie nicht bloß gewohnheitsgemäß die Leistungen der so genannten “großen Genien” der Vergangenheit bewundert, sondern diesen die »namenlose Fron« ihrer Zeitgenossen beigemischt sieht und, um auf das flüchtige Echo der letzteren horchen zu können, sich “wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben” fühlt³⁸ — als eine zugegebenermaßen schwache Kraft maßt sie sich nicht an, den Toten eine übernatürliche Unsterblichkeit verleihen oder ihnen durch eine nationale Gedenkfeier sichere Ruhestätten zuteilen zu können.

Vor der „außerordentlich schönen“ Landschaft Cézannes zielt sie auf das Allgemeine (Zustimmung der Leser) dadurch, dass sie »uns« zuerst gleichsam mimisch – parallel zum optischen Vorstoß des Bildraums – dem akustischen Widerstand des Atems aussetzt; wir fühlen uns aufgefordert, über die Schranken unserer »ordentlichen« sprachlichen Beurteilung hinauszugehen und dem Bild eine *außerordentliche* Schönheit zuzuerkennen. Vor Pissarros und Monets Boulevard-Bildern geht sie anders vor; da das urbanisierte Publikum ohne weiteres die Schönheit dieser impressionistischen Stadtbilder anerkennen wird, kann sie die Bildbeschreibung ruhig mit dem bloß empirischen Satz: “Ich fühlte eine Sehnsucht nach dieser Stadt” abschließen. Damit ist sie jedoch nicht ganz zufrieden; sie hat auch darüber zu reflektieren, warum diese Bilder sie „am stärksten“ berührt haben. Also wird sie sich zur Forschung über die Geschichte der Stadt, über den dort durchgeführten Kampf zwischen Kunst und Politik veranlassen (*Das Passagen-Werk*). — Aber in beiden Fällen hat die reflektierende Urteilskraft dieselben Schranken: Sie kann keine autonome Gesetzgeberin sein, wiewohl sie sich von der heteronomen Empirie und vom konventionellen Geschmack befreien mag.

Kommen wir nun auf Kant zurück. Unter diesen Schranken des Geschmacksurteils suchte er wie gesagt dessen Verbindungen mit der Sittlichkeit. Und er warnte ausdrücklich: Ohne Verbindung mit den moralischen Ideen bliebe “das Gemüt, durch das Bewusstsein seiner im Ur-

³⁷ *Kritik der Urteilskraft*, B XXXVII.

³⁸ Vgl. 1.1.1.2.

teile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch”³⁹. Warum ging seine Betrachtung dennoch nicht über die (schon gesehenen) bloß formalen Verbindungen hinaus? — Weil die konkreten kulturpolitischen Maßnahmen, die uns heute gleich einfallen (z. B. die öffentliche Kunstförderung oder eine Kampagne in der Öffentlichkeit), unter den feudal-absolutistischen Besitzverhältnissen unrealistisch waren; und Kant war der Meinung, dass das Bestehen der feudalen Besitzverhältnisse “erlaubt” werden müsse (das Grundpostulat seiner *Metaphysik der Sitten*). Er musste sich also vorerst mit einer formalen ästhetischen Freiheit (Befreiung des Künstlers vom gewerblichen Interesse durch die Förderung der feudalen Auftraggeber) begnügen.

Und auch wir befinden uns heute in einer nicht unbedingt günstigeren Lage. Nach den bürgerlichen Revolutionen wurde man zwar (ob als Künstler, Galerist oder Kunde) allmählich von der Willkür der Fürsten befreit, um aber nur der Übermacht der Marktwirtschaft und des Staates (der die kulturpolitischen Gelder nach dem Geschmack oder dem Zweck der herrschenden Klasse verteilt) ausgesetzt zu werden. Die »unzufrieden und launisch« (Kant) gebliebenen Gemüter suchten sich über das Joch des Kapitalismus z. B. dadurch hinwegzutäuschen, dass sie die multimedialen Massenspektakel zum verkehrten Selbstzweck erhoben: *Fiat ars pereat mundus*⁴⁰. Und nach dem Scheitern dieser schwärmerisch ästhetisierten Politik sieht man sich erneut dem Kraftspiel zwischen dem Markt und den staatlichen Kunstinstitutionen ausgeliefert.

Greenberg aber verließ sich, im Aufbauprozess der »New York School« unter der damals noch vielversprechend scheinenden US-Volkswirtschaft, zuerst aus trotzkistischer Sicht auf die Möglichkeit, durch eine marktunabhängige Kunstkritik den Geschmack des Publikums zu verbessern. Und später glaubte er in der “Interesselosigkeit” des kantischen Geschmacksurteils ein neues Vorbild für seine Kunstkritik gefunden zu haben; daraus entstand schließlich das berühmte »kantianische« Manifest (*Modernist Painting*; 1960), wonach der Geschmack der Menschheit sich dadurch verbessern soll, dass man “selbstkritisch” über die medialen Bedingungen einzelner Gattungen reflektiert – indem man z. B. die Malerei schrittweise (durch die Abschaffung der Modellierung, Perspektive, Gegenständlichkeit...) auf die “flatness” des eingerahmten Bildträgers reduziert⁴¹. Seine mittlerweile stark gestiegene Einflusskraft setzte

³⁹ *Kritik der Urteilskraft*, B 214 (§ 52).

⁴⁰ So formulierte Benjamin die Politik des Faschismus (I 469, 508, VII 383). — Diese war ein misslungenes Beispiel für die multimediale “Verbindung der schönen Künste”, deren Potential und Gefahr Kant in § 52 (B 213ff.) betrachtet hatte.

⁴¹ *Essays*, vol. 4, S. 85ff.

er für die so anvisierte Geschmacksverbesserung ein. Der Fehler dieses Manifests lag darin, dass er in die Rede von der “selbstkritischen” Gattungsabgrenzung eine *vorkantisch*-unkritische Gattungstrennung einschmuggelte; er entlehnte das Stichwort “Selbstkritik” aus der kantischen *Erkenntnistheorie* und pflanzte sie auf die Gattungsästhetik, die er in Anlehnung an Lessing heraufbeschworen⁴² hatte – obwohl eine solche Gattungsästhetik gerade durch Kant zurückgewiesen worden war.

Denn nachdem die Ästhetiker der Aufklärung (von Baumgarten bis Lessing) unermüdlich versucht hatten, die medienspezifischen Bedingungen der einzelnen Kunstgattungen zu erforschen und dadurch gewisse »gattungseigene« Regeln des Schönen aufzustellen, sah Kant ein, dass man beim Geschmacksurteil keine Gattungsunterscheidung a priori voraussetzen kann⁴³. Eine a priori notwendige Regel kann nur in der *Transzendentalen* Ästhetik (in der Lehre von Raum und Zeit als Formen unserer Anschauung) gesichert werden; im Geschmacksurteil (in der “ästhetischen” aber nicht transzendental bestimmenden Beurteilung) weicht selbst die Dreidimensionalität unserer Raumanschauung vor einem sonderbaren Raum-Zeit-Gespinnst. Das Urteil über den ästhetischen Wert der einzelnen Werke lässt sich also nicht aus vorgegebenen Gattungsnormen, Stilbegriffen usw. ableiten. Wir brauchen solche Normen und Begriffe jeweils nur als Hilfsmittel, um unsere einzelnen Beurteilungen mitteilbar zu machen.

Und eben in diesem Sinne stellte Kant selber versuchsweise eine Gattungseinteilung der Kunst so auf, dass sie der Konvention der Zeit nicht widersprechen würde — er unterschied die »redende Kunst« (Dichtung, Rhetorik), die »bildende Kunst« (Skulptur, Architektur, Malerei, Gartenkunst) und das »Spiel der Empfindungen« (Musik und Farbenkunst) voneinander und betrachtete, welche Stilelemente diesen drei Gattungen angemessen seien. Denn ohne solche Versuche würde keine Mitteilung, keine Diskussion ums Geschmacksurteil stattfinden können. Diese Trichotomie war jedoch, so betont er, nur eine der vielen möglichen Einteilungen⁴⁴. Und er fügt hinzu: Man könnte die schöne Kunst z. B. auch “in die des Ausdrucks der Gedanken oder der Anschauungen” einteilen, was aber “zu abstrakt und den gemeinen Begriffen nicht so angemessen aussehen”⁴⁵ würde. (Tatsächlich besaß diese Dichotomie keine Geltung, bis die Konzeptkunst als eine »Kunst des Ausdrucks der Gedanken« dem modernistischen »reinen Sehen« – der »Kunst des Ausdrucks einer reinen Anschauung« –

⁴² In *Towards a Newer Laocoon* (1940; in: *Essays*, vol. 1, S. 23-38) verwarf er nur Lessings Illusionstheorie und suchte eine *antiillusionistische* Gattungstheorie aufzubauen; vgl. 2.1.3.

⁴³ Vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, B 35; *Kritik der Urteilskraft*, B 141.

⁴⁴ *Kritik der Urteilskraft*, B 204, 209 (§ 51); Kant nahm diese Trichotomie nach einer Analogie mit der Art des sprachlichen Ausdrucks (Wort, Gebärde und Ton) vor.

⁴⁵ B 205.

gegenübertrat.) Zudem war seine Ästhetik auch offen für die multimediale „Verbindung der schönen Künste“⁴⁶, die ein Kennzeichen der »postmodernen« Kunst werden sollte.

Der »Kantianer« Greenberg wollte desungeachtet seine Theorie der Malerei auf eine vorgegebene Gattungstrennung gründen. Folgerichtig sollte er bald darauf – mit der ansetzenden Gattungsentgrenzung in den sechziger Jahren – zu einem Rückzugskampf gezwungen werden; ihm wurde es zunehmend schwierig, aus seiner Gattungstheorie mitteilbare Argumente für die einzelnen kunstkritischen Beurteilungen zu schöpfen⁴⁷. Benjamin hingegen verließ sich auf eine vorgegebene Gattungstrennung ebenso wenig wie auf ein Programm der Geschmacksverbesserung, das durch eine elitäre (markunabhängige) Kunstkritik geleistet würde. Die Brücke zur Politik suchte er in einer anderen Form der Mitteilung, in einer anders gearteten Teilnahme der Masse.

So wurde er bekanntlich vor allem auf das Potential des Massenmediums Film aufmerksam. Gedankliche Anregungen dazu erhielt er aber auch von den Innovationen der alten Kunstgattungen — z. B. vom »literarisierten Theater« Brechts (*Was ist das epische Theater?* 1. Fassung, 1931; II 524f.), wo die illusionistische Einfühlung des Betrachters in die Handlung immer wieder durch Songs, Bildprojektionen und Beschriftungen unterbrochen wurde. Brechts Theater faszinierte freilich auch den jungen Greenberg; ähnlich wie Benjamin verglich er dessen antiillusionistische Schockwirkung mit der Wirkung der Filmzwischentexte⁴⁸. Da er sich aber bald hauptsächlich mit der bildenden Kunst beschäftigte, kam er nicht dazu, die von Brecht anvisierte Wirkung auf die Masse näher zu betrachten⁴⁹. Benjamin befasste sich dagegen intensiv mit dieser Frage: er sagt, Brechts Theater

„rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohlabgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen, die gestischen Konventionen heben eine Situation gegen die andere ab. So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme (zum dargestellten Verhalten der Personen und zu der Art, in der es dargestellt wird) vorbehalten. [...] Brecht sagt: »Der Schauspieler muss eine Sache zeigen und er muss sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt; und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, dass der Unterschied zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.« Mit anderen Worten: Der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehal-

⁴⁶ B 213ff. (§ 52)

⁴⁷ Dieser Prozess ist von Thierry de Duve (*Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. / London, 1996, besonders in Chap. 4) ausführlich verfolgt worden.

⁴⁸ *The Beggar's Opera — After Marx* (1939), in: *Essays*, vol. 1, S. 4f.

⁴⁹ Vgl. z. B. *Bertolt Brecht's Poetry* (1941), in: *Essays*, vol. 1, S. 58ff.

ten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen. Er soll es sich, im gegebenen Moment, nicht nehmen lassen, den (über seinen Part) Nachdenkenden vorzumachen.“ (*Was ist das epische Theater?* 2. Fassung, 1939; II 537f.)

Diese Bemerkung bedarf näherer Betrachtung. Zuerst mag uns eine Parallele zur »auratischen« Erscheinung auffallen: Ähnlich wie der »vorstoßende« Bildraum Cézannes rückt auch hier die Bühne „in Stößen vor“, gegen die illusionistische Einfühlung des Betrachters. Wir stoßen hier jedoch auf den antiillusionistischen Widerstand nicht mit unserem eigenen Atemgeräusch, sondern mit den Stimmen der Schauspieler — z. B. mit den „rüden, herzzerreißenden Refrains“ ihrer Songs (II 521). Daher kommt es nicht zum auratisch-performativen Sich-Atmen-Hören; eine spontane (heautonome) Entfaltung unserer ästhetischen Ideen wäre erst in der Abwesenheit der lebendigen Schauspieler möglich⁵⁰. Und wenn wir Betrachter über das Rollenspiel dieser anwesenden Darsteller – der Sich-Zeigenden – reflektieren, bleibt unser sittliches Interesse an der Handlung (wenn auch unter Einschränkung) aufrechterhalten, da wir die gespielte Handlung nicht völlig getrennt von unserem ebenfalls »illusionslos« trockenen Alltagsleben betrachten können. Eine derartige Einstellung des Betrachters bezeichnet Benjamin als »entspanntes Interesse«:

„das entspannte Interesse des Publikums, welchem die Aufführungen des epischen Theaters zugedacht sind, hat seine Besonderheit eben darin, dass an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer kaum appelliert wird. Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt“ (II 535).

Dieses „Interesse“ verstößt nicht unbedingt gegen jenes Diktum der „Interesselosigkeit“ des Geschmacksurteils; nur betrachtet Benjamin hier das Verhältnis zwischen Kunst und Politik aus der umgekehrten Richtung. Erinnern wir uns daran, wie Kant die These der Interesselosigkeit erläuterte. Kant stellte das »reine« interesselose Geschmacksurteil den Urteilen einiger »primitiv(istisch)er« Interessenten gegenüber: dem Geschmack des irokesischen Häuptlings für die Pariser Garküche, oder dem rousseauschen Degout für fürstliche Luxusbauten⁵¹. Seiner Ansicht nach verfolgten diese Primitiv(ist)en zu sehr ihre bestimmten Interessen; sie hätten die Urteile nicht so einseitig nach einem sinnlichen oder sittlichen Interesse fällen müssen. Die Urteile über die »anhängende« Schönheit (des Palasts, der Esskultur usw.) sollten mit Rücksicht auf das Spannungsverhältnis zwischen der Schönheit und dem Lebenszweck gefällt werden... – Was Benjamin in Brechts Theater findet, ist aber im Gegenteil der Fall, dass das

⁵⁰ Und in diesem Sinne lässt sich der so genannte »brechtianische« Verfremdungseffekt bei Straub/Huillet (1.1.1.1) doch noch als »auratisch« bezeichnen; wir werden dort dem Geräusch der technisch gespeicherten Stimme wie »unserem eigenen« Atemgeräusch ausgesetzt, da es zu keiner bestimmten anwesenden Person gehört.

⁵¹ *Kritik der Urteilskraft*, B 6 (§ 2).

Interesse der Personen sich nicht so sauber bestimmen lässt; erst im Anblick der dargestellten Szene kommt man dazu zu fragen, wofür man sich eigentlich in einer solchen Situation interessierte:

“Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, eine Bronze zu ergreifen, um sie nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um nach einem Schutzmann zu rufen. [...] Der Fremde wird mit dem Zustande konfrontiert; verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch gewohntere Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht so viel anders ausnehmen.” (II 535; vgl. II 522 sowie *Der Autor als Produzent*, 1934; II 698)

Während bei Kant die Interessen der Primitiv(ist)en ohne weiteres im Kontext ihres Lebens zu bestimmen waren, stellt dies “primitivste” (banale, alltägliche) Beispiel Brechts unser nur scheinbar klar (aus sinnlichen oder sittlichen Interessen) motiviertes Verhalten in einer unterbrochenen Handlung so »gesperrt«, abgehoben vom Kontext – wie ein zitiertes oder hervorgehobenes Wort im Text⁵² – dar, dass sein eigentliches Motiv uns fraglich vorkommt. Wir Zuschauer werden hier mit “Staunen” dazu veranlasst, das so vom Zeitkontinuum des Alltags abgesetzte „Interesse an seinem Ursprung“ (II 522) zu betrachten: Wofür interessierten wir uns eigentlich oder »ursprünglich« bei so einer üblichen Schlägerei? Das Interesse zeigt sich hier »an seinem Ursprung« als ein reines »Dazwischensein«; wir haben erst zu bestimmen, *wozwischen* wir waren. Wie die Schauspieler „sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen“, so merken auch wir Zuschauer, dass unser eigenes Handeln verschiedenen Möglichkeiten offen war; wir behalten uns die Möglichkeit vor, das »Drehbuch« unseres Lebens anders zu lesen.

Mit Kant zu reden: Wir stehen hier vor der Antinomie der Willensfreiheit; wir können unser Verhalten sowohl als die Folge der heteronomen Naturkausalität (Hunger, Eifersucht usw.) denn auch als die Folge einer moralischen (guten oder bösen) Überzeugung betrachten. Im normalen Alltag begnügen wir uns meist damit, unsere Taten jeweils von einem der beiden Gesichtspunkte her zu betrachten. Die unterbrochene theatralische Handlung aber veranlasst uns zur Betrachtung aus den beiden Perspektiven. Auch ein vergangenes Geschehen lässt sich in diesem Doppelblick – den Benjamin „Dialektik im Stillstand“ nennt (II 531) – betrachten: Im epischen Theater werden nämlich auch bei der Behandlung der geschichtlichen Vorgänge „gewisse Freiheiten im Verlauf unumgänglich, Akzente nicht auf die großen Entscheidungen, die in den Fluchtlinien der Erwartung liegen, sondern aufs Inkommensurable, Einzelne zu legen. »Es kann so kommen,

⁵² Benjamin spricht in Anlehnung an Brecht vom “zitierbaren” Gestus und vergleicht diesen mit der Sperre der Druckschrift (II 529, 536). Neben Beschriftungen zählt auch eine derartige Darstellung zu den Elementen der „Literarisierung des Theaters“.

aber es kann auch ganz anders kommen« — das ist die Grundhaltung dessen, der für das epische Theater schreibt.“ (II 525)

Die Zuschauer werden durch eine derartige Abhebung ihres »Dazwischenseins« als “Interessenten” gemeinsam zu einer “prompte[n]” Stellungnahme zur dargestellten Szene aufgefordert, und zwar bei jeder Unterbrechung, ohne dass sie individuell ihre ästhetischen Ideen entfalten können (oder müssen); auch die Masse, die nicht stundenlang die ihr fremden Handlungen des klassischen oder bürgerlichen Theaters zu verfolgen weiß, wird hier zur Teilnahme – nicht zur Rührung, Mitleid usw., sondern zum Denken oder Lachen – bewogen (II 532, 699). Diese Forderung zur kollektiven Stellungnahme der Masse macht ein Element der „Politisierung der Kunst“ aus.

1.2.2.2 Literary interest und „Wegweiser“ der Beschriftung: Photo und Kino

Anregungen zur Suche nach derartigen neuen Teilnahmeformen erhielt Benjamin zugleich durch Atgets Photographie. Er sah in der Porträtphotographie des späten 19. Jahrhunderts den “Verfall des Geschmacks” und empfand ihren »stimmungsvoll« inszenierten Lichteffekt als »stickig«⁵³. Warum? Weil er sich dort dazu gezwungen fühlte, nach der gewerblichen Vorschrift dem Bild das Echo des Einmaligen einzuhauchen; die Aura darf nicht so »vorgetäuscht« werden, d. h. ästhetische Ideen können nicht derart heteronom dem Betrachter vorge-schrieben werden. – Die so erstickten ästhetischen Ideen des Betrachters wurden nun bei Atget “gereinigt” (II 378). Diese »Reinigung« aber darf nicht so verstanden werden, dass man nun dem von Atget freigemachten Bildraum erneut Worte und Stimme beliebig einhauchen könne; denn Benjamin sah bei Atget gerade die Unangemessenheit einer solchen Einhauchung ein.

Er fand Atgets Photos so “leer” und “stimmungslos” wie einen Tatort oder eine ausgeräumte “Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat” (II 379). In Großstädten sind immer zahlreiche Mietwohnungen jedem Interessenten zur Besichtigung zugänglich — aber nur bis zur frühestmöglichen Wiederbesetzung. Ebenso flüchtig zeigen sich dort auch verschiedene »Tatorte« den Betrachtern aller Art, ob von der Kripo-Sperre markiert oder auf den Boulevardblättern abgebildet; der hastige Atem der schaulustigen Masse kann dort mal rasch zu einem politisch folgenreichen Aufruf anschwellen, mal aber sich gleich wieder verlaufen. Diese Interessenten oder Schaulustigen bewegen sich in einem ganz anderen Tempo als die Betrachtergemeinschaft eines »auratischen« Andachtsbildes. (In seiner *Berliner Kindheit* bestätigte Benjamin diesen Umstand; er stieß dort – ähnlich wie vor jenen surrealistischen Photos von Brandmauer und Rettungsring – auf die unauratisierbare Leere der Unglücksorte, Ret-

⁵³ Vgl. 1.1.3.1.

tungsringe und Brandstätten⁵⁴.) Atget nahm zwar weder buchstäblich »ausgeräumte« Wohnungen noch konkrete kriminologische Indizien auf, aber Benjamin empfand eine damit vergleichbare Leere, die durch die Entfaltung seiner imaginär-kollektiven ästhetischen Ideen schwer zu begleichen war. Daher bemerkt er im Kunstverkaufsatz, Atgets Bildern sei

„die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muss er einen bestimmten Weg suchen“ (I 445, 485, VII 361).

Die Beunruhigung rührt vor allem von der Tatsache her, dass die Bilder nicht als fertige selbständige »Werke«, sondern als „documents pour artistes“ (Atget) aufgenommen wurden. In manchen Fällen ist es zudem unklar, welchen künstlerischen Zwecken sie dienen sollten; warum sie als »Dokumente« so und nicht anders gemacht wurden.

Diese scheinbare Zwecklosigkeit seiner Aufnahmen hatte Gründe. Die Photographen der früheren Generation mussten wegen ihres größeren Arbeitsaufwands die Zahl der Aufnahmen beschränken. (Ein Beispiel dafür ist Charles Marville, der als Illustrator ausgebildet wurde und später in Paris zur Zeit der Haussmannisierung als offizieller Stadtphotograph mit Kolloidum-Nassplatten arbeitete; er suchte jeweils in einer einzigen Aufnahme die repräsentativ zusammengedrängte Ansicht der verloren gehenden taufeuchten Gasse festzuhalten — wenn auch mit einem Beigeschmack von romantischen Vignetten, so doch zugleich sachgemäß, um ihre sanierungsbedürftige Lage zu belegen⁵⁵). Anders bei Atget. Er konnte die Vielzahl seiner Trockenplatten den Ausschnitten einzelner eigenartiger Hausfassaden widmen, an denen seine Vorgänger vorbeigegangen waren⁵⁶. Ihre Ausschnitte isolieren sich vom pittoresken Stimmungsbild ihrer Umgebung und machen uns somit – statt eine Sehnsucht nach den altmodischen Straßen- und Ladenschildern zu evozieren – auf die merkwürdigen Kennzeichen⁵⁷, Hausnummern (Abb. 6) usw. aufmerksam; wir vermissen hier „einen bestimmten Weg“ schon deshalb, weil wir in ihnen meist keinen topographischen Hinweis finden⁵⁸.

⁵⁴ Er sagt: Unglücksorte und Brandstätten erlaubten ihm nicht, sich vor ihnen „an dem flüchtigen Hauch“ des Geschehens „zu sättigen. Da war er auch schon wieder hin — zerstreut und fortgetragen von dem Haufen Neugieriger, die sich in alle Winde verlaufen hatten.“ Auch die „mit einem Rettungsring dem Tod verlobt[en]“ Kanalbrücken fand er „jungfräulich“ geblieben (*Unglücksfälle und Verbrechen*; IV 291f, VII 422). Der Versuch des Erzählers, das Bild mit ästhetischen Ideen zu beleben, blieb erfolglos.

⁵⁵ Zu Marville vgl. Constance Cain Hungerford, *Charles Marville, Popular Illustrator: The Origins of a photographic Sensibility*, in: *History of Photography*, Vol. 9, No. 3, 1985, S. 227-246.

⁵⁶ Vgl. John Szarkowski, *Atget*, New York, 2000, S. 13f.

⁵⁷ Atget, *Lichtbilder*, Paris / Leipzig, 1930, Nr. 42 (1907); [Atget, Eugène: Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Rue Saint-Sauveur - Zeno.org](#).

⁵⁸ In dem von Benjamin besprochenen Bildband *Lichtbilder* waren die Abbildungen weder mit Beschriftung noch mit Datum versehen, sondern nur mit Abbildungsnummern. In der vorliegenden Arbeit gebe ich ggf. ihr

Atget war aber auch sonst unbefangen gegenüber den Konventionen der Dokumentaraufnahme und kümmerte sich nicht um technische Perfektion. „Das beispiellose Aufgehen in der Sache, verbunden mit der höchsten Präzision“ – so rühmt ihn Benjamin (II 377) – ist nicht aus der photochemischen Technik, sondern aus einer bühlenbildnerischen Kunstfertigkeit des Ex-Wanderschauspielers zu erklären. Denn er nahm nicht selten Gegenstände in etwas »kulissenartiger« Komposition auf, d. h. mit der »Vorbühne« der Straße oder mit dem »Proszenium« des vignettierten oberen Bildrandes, was perfektionistische Photographen meiden würden⁵⁹. Und diese Bühne kennt keinen passenden Helden. Auf diese theatralische Leere deutet Benjamin mit der Bemerkung hin, dass der vom Schauspielbetrieb angewiderte Photograph „die Maske abwischte und dann daran ging, auch die Wirklichkeit abzuschminken“ (II 377). Man könnte aber auch sagen: Atget verhielt sich zur Szene so distanziert wie ein abtretender Schauspieler⁶⁰ und ließ die zurückgelassenen »Requisiten« die Hauptrolle übernehmen. Denn wir finden dort ausgelegte Schuhe, Gebisse, Mannequins und Statuen statt wohlbehaltene lebendige Menschen⁶¹. Auch die Kopfsteine der Straße ziehen durchs Weitwinkelobjektiv hindurch unsere Aufmerksamkeit stärker auf sich als die durch Bewegung verschwommenen Verkäufer (Abb. 7)⁶². Wenn an einem realen »Tatort« die hinterlassenen Dinge oder Blutspuren auf den Schwund der Dagewesenen (weggetragene Leichen, beschlagnahmte Gegenstände) verweisen, so sind es bei Atget Kleider, Puppen, Statuen oder gemalte Figuren⁶³, die die Leere des Schauplatzes kennzeichnen. Auch die lebendig aufgenommenen Straßenhändler und Mu-

Entstehungsjahr nach John Szarkowski / Maria Morris Hambourg, *Eugène Atget* (New York, 1981-85, Bd. 1-4) und anderer Fachliteratur an.

⁵⁹ Atget, *Lichtbilder*, Nr. 6 (1925), 44, 69 (1925); [Atget, Eugène: Alte Häuser, alte Straßen, pittoreske Ansichten, Rue de la Montagne – Sainte Geneviève - Zeno.org](#); [Atget, Eugène: Historische Stätten, Treppenhaus - Zeno.org](#); vgl. Wilfried Wiegand, *Eugène Atget*, München u. a., 1998, S. 12; Gordon Baldwin (u. a.), *Eugène Atget*, Los Angeles, 2000, S. 38.

⁶⁰ Der Photograph Kiyoshi Oshima stellte fest, als er auf den Pariser Straßen Stück für Stück Atgets Aufnahmen nachvollzog: „die Eigenart eines Photographen kommt in der Weise deutlich zum Ausdruck, wie weit er sich bei den Totalen von dem Gegenstand zurückzieht; schreitet er zu wenig oder zu weit zurück, verliert sein Photo die Kraft [...]. Der Zauber von Atgets Photographie besteht in der Weise, wie er vom Gegenstand Abstand nimmt.“ (*Atget no Paris*, Tokyo, 1998, Nr. 76-77 (zu *Église St-Sulpice*).)

⁶¹ Op. cit., Nr. 7 (1910-11), 26 (1926-27).

⁶² Op. cit., Nr. 66 (1899-1900). Vgl. auch Nr. 62 (1921), sowie Szarkowski, *Atget*, New York / Callaway, 2000, S. 54f., 122.

⁶³ Vgl. Nr., 12 (1910), 31, 36, 44, 46 ([Atget, Eugène: Ladenschilder, Café – Restaurant, Montmartre - Zeno.org](#)), 71, 73, 82 (1925).

siker können diese Leere nicht begleichen, soweit sie gleichfalls als Gegenstand eines nicht näher geklärten »dokumentarischen« Zwecks erscheinen; sie verhelfen uns zur auratischen Belebung des Bildes ebenso wenig wie das fehlende Gesicht oder der leblose Blick der Mannequins.



Abb. 7: Atget, *Marchand abat-jours*, 1899-1900; Szarkowski / Hambourg, Bd. 4, Pl. 18; Farbabbildung: [Gallica Consultation: \[Vie et métiers à Paris\] / Eugène Atget, fotogr., Atget, Eugène \(1857-1927\). Photographie, 1898-1900](#); vgl. auch [George Eastman House Eugene Atget Series](#).

Diese Besonderheit erkannte auch Greenberg, wenn er sagte: “Atget could at times extract a more intensely human – i.e., literary – interest from signs and traces of the human presence than from that presence itself.”⁶⁴ Bedeutsame Hausnummern, abgelegte Pantoffeln, ausgelegte Prothesen usw. erwecken »literarisch« als “signs and traces”, d. h. eher *symbolisch* und *indexikalisch* denn bloß *ikonisch* (Peirce), ein »intensiv menschliches Interesse« in uns. Auch die Huren zeichnen sich dort nicht durch ihre ikonischen Eigenschaften (ihre »romantisch« verführerischen Kurven, »impressionistisch« schillernden Hautfarben usw.) aus, sondern durch ihre optisch verzerrten oder verschwommenen Konturen, als die Spuren ihrer Anwesenheit im »schmutzigen« Milieu (schmutzig: indexikalisch mit den fleckigen Wänden, symbolisch mit

⁶⁴ *Four Photographers* (1964), in: *Essays*, vol. 4, S. 184.

den stigmatisierten Hausnummern). Wenn man aus diesen Spuren auf gewisse »Taten« (z. B. Kriminal- oder Schelmengeschichten) schließt, könnte man »literarisch« im üblichen Sinne (wie Krimileser) ein »interesseloses Wohlgefallen« an der bedenklichen Handlung empfinden. Atgets Abzüge selbst enthalten aber keine solche Handlung, sondern nur knappe Zeichen und Spuren realer Gegenstände, auf die man überall in der Stadt hätte stoßen können.

Mit anderen Worten: Jedem möglichen »literarischen« Interesse an Atgets Schauplatz liegt das »ursprüngliche Interesse« (Benjamin; II 522) zugrunde, das Interesse nämlich, das im Anblick der theatralischen Leere zu seinem unentscheidbaren »Dazwischensein« zurückgekehrt ist. Das, was Benjamin zum »literarisierten Theater« Brechts sagte – »Es gibt aber einen Blick, vor dem auch gewohntere Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht so viel anders ausnehmen« (II 535) – gilt auch für Atgets Photos; mit staunendem Blick auf die vom Zeitkontinuum des Alltags abgehobenen Straßenszenen fragt sich der Betrachter, woran er eigentlich in seinem Alltag interessiert war. Der Unterschied lag nur darin, dass bei Brecht die Schauspieler anwesend sein mussten, um uns einen neuen Blick auf unser »banales« Dasein zu verschaffen, wohingegen Atget es durch die Zeichen des Undarstellbaren (bzw. Verbotenen) oder durch die Spuren des Abwesenden erreichte.

Und wenn man dem so stimmungslos »literarisierten« Schauplatz doch noch eine übliche »literarische« Handlung abzulesen sucht, tritt man aus seinem ursprünglichen »Dazwischensein« heraus; man bekommt entweder ein übliches ästhetisches (»interesseloses«) Stimmungsbild⁶⁵ oder sein »normally human interest« zurück. Dies passiert auch dann, wenn die Abzüge durch Ausschnitt, Retusche und Beschriftung wieder zu einer gemäßigten »freischwebenden Kontemplation« bereitgemacht werden. Vor einer solchen Bildbearbeitung warnte Greenberg; er kritisierte die (im üblichen Sinne) »literarische« Beschriftung eines Atget-Bildbandes wie folgt:

”I would question the usefulness of the caption-quotations taken from Proust, which breathe a spirit of self-conscious nostalgia that is foreign to Atget”⁶⁶.

Eine Bemerkung, der Benjamin zugestimmt hätte; wir sind zwar auch bei Proust (wie an Atgets »Tatort«) auf der Suche nach etwas Verlorenem, aber Proust suchte eine solche Stimmungslosigkeit, wie sie bei Atget unverhüllt zum Vorschein kommt, mit den langatmig gewobenen »auratischen« Sätzen zu verschleiern (Benjamin sah die Einzigartigkeit der »selbstbewussten Nostalgie« Prousts darin, dass dieser als Atgets Zeitgenosse nur noch „iso-

⁶⁵ Utrillos Malerei mag als ein Beispiel dafür gelten; der Maler restituiert eine belebte Genreszene aus einem von Atget aufgenommenen leeren Lunapark ([Kiosk and Street Fair, Fête du Vaugirard \(Getty Museum\)](#)); vgl. Gordon Baldwin (u. a.), *Eugène Atget*, S. 113.

liert“ und „pathologisch“ sein Erinnerungsgespinnst weben konnte; V 490 [K 1, 1]⁶⁷). Nicht schlüssig ist indessen die folgende Bemerkung Greenbergs:

„His [Atget's] views of undistinguished facades, and of articles displayed outside or just inside storefronts, were perhaps the first works of art to direct attention to the commercial (not industrial) environment in a completely artistic way – in a way, that is, which was *distanced*. In this respect, as in others, much sophisticated art photography since Atget has been influenced by him – and so, too, has Pop Art, whether Pop artists know it or not.“⁶⁸

Greenberg weist hier mit Recht darauf hin, dass Atgets »distanzierter« Blick auf die Ladenfassaden uns es ermöglicht, die ausgelegten Güter anders zu betrachten als bei ihrer alltäglichen Handhabung. Was meint er aber mit der Rede von einer »gänzlich künstlerischen« Distanziertheit, die auch Pop Art beeinflusst haben soll?⁶⁹ Anders als Greenberg suchte Benjamin in einer derartigen Befreiung vom Alltagskontext ein Potential zur sittlich-politischen Befreiung; die so durch Leere und Stimmungslosigkeit vorbereitete »heilsame Entfremdung« mache »dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen«, sagte er (II 379).

Diese »heilsame« Stimmungslosigkeit ist allerdings nur für den »politisch geschulten Blick« nützlich — das ist eben das Problem. Und niemand hat einen politisch *fertig*geschulten Blick; auch Benjamin selbst nicht, da er ja immer wieder zur Auratisierung der Photographie verlockt worden ist. Er fühlte sich daher vor Atgets Bildern wie ein Fremder, der auf dem technisch »frei« gemachten Feld hilflos dastand. Und doch wagte er – anders als Greenberg, der sich mit der Feststellung einer rein künstlerischen Distanziertheit begnügte – einen weiteren Schritt. Atgets Straßenszenen, so sagt er,

„beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muss er einen bestimmten Weg suchen. Wegweiser beginnen ihm gleichzeitig die illustrierten Zeitungen aufzustellen. Richtige oder falsche — gleichviel. In ihnen ist die Beschriftung zum ersten Mal obligat geworden. Und es ist klar, dass sie einen ganz anderen Charakter hat als der Titel eines Gemäldes. Die Direktiven, die der Betrachter [...] durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.“ (I 445f., 485, VII 361)

⁶⁶ *Four Photographers*, in: *Essays*, vol. 4, S. 185.

⁶⁷ Vgl. 1.3.1 und 2.3.2.3.

⁶⁸ Op. cit., S. 184.

⁶⁹ Diese Bemerkung scheint übrigens den Umstand zu verraten, dass Greenbergs »modernistische« Kunstauffassung eigentlich auch die »postmoderne« Pop Art nicht aus-, sondern mit einschließen müsste. Rosalind Krauss weist eben in diesem Sinne darauf hin, dass die »modernistische« Distanz der *pure opticality* (Greenberg / Fried) eigentlich auch für Pop Art hätte gelten müssen (vgl. *Theories of Art after Minimalism and Pop*, in: Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Number One, Seattle, 1987, S. 61).

Pressefotos und Filme liefern täglich neue Folgen von Bild und Schrift, um meist bald weggeschmissen zu werden. Zu den Pressefotos nimmt man im Café oder Kiosk gegenseitig (durch Worte oder Mienen) Stellung. Im Kino kontrollieren sich Zuschauer gegenseitig durch die “unmittelbar bevorstehende Massierung” ihrer Reaktionen auf die einzelnen Bild-Schrift-Sequenzen (I 459f, 497ff, VII 374f.), und zwar (im Unterschied zum Theater) potentiell weltweit, in Abwesenheit der Schauspieler. In beiden Fällen spielen die »Direktiven« der Beschriftung oder des Zwischentextes eine andere Rolle als der Titel eines Gemäldes. Denn in der Malerei (zumindest in der vormodernen und gegenständlichen) war der Bildtitel oft überflüssig. Der Maler verfertigte nach wochen- oder monatelanger Vorbereitung eine semantisch selbständige Komposition, die dem gebildeten Publikum zur müßigen Kontemplation dienen sollte. Verleger und Filmproduzenten müssen dagegen unter weit größerem Zeitdruck unzählige Bilderserien oder Schnittsequenzen zusammenstellen, die, jeweils in begrenzter Zeitdauer betrachtet, im breiten Publikum die Lust zum weiteren Konsum erwecken sollen. Damit ihre Bilder – deren Bruchteile an sich so stimmunglos sein können wie Atgets »dokumentarische« Aufnahmen – das Publikum nicht beunruhigen (oder langweilen) müssen, suchen sie ihnen einen narrativen Rahmen aufzuerlegen, was einem scharfsinnigen Betrachter nicht selten »gebieterisch« vorkommt. Aber auch die so vorgegebenen narrativen »Direktiven« können je nachdem, wie die Bilder konsumiert werden – zensiert, gekürzt, schneller oder langsamer aufgeführt – ihre Bedeutung verlieren. Der aufgestellte »Wegweiser« kann also das Publikum ebenso wenig in eine vorbestimmte Richtung lenken wie jener der *Einbahnstraße*⁷⁰; wie die Masse auf die zerhackten, montierten und bewegten Abbildungen der Dinge und der Schauspieler reagiert, bleibt gewissermaßen dem Zufall überlassen.

Für Benjamin war diese Unvorhersehbarkeit der Bildrezeption nicht etwas, was bloß durch gewisse »revolutionäre« Direktiven (z. B. einen Aufruf zum Aufstand) zu regulieren wäre; vielmehr sollte sie der Masse Spielräume für ihr spontanes Handeln verschaffen. Er hoffte nämlich, dass die Masse die Erfahrung dieser technologisch bedingten Unvorhersehbarkeit auf ihr eigenes, ebenfalls technisiertes Alltagsleben bezieht. Denn wie August Sanders Kamera uns lehrt, dass der Ausgang unseres Verhaltens im aktuellen Gesellschaftswandel unvorhersehbar ist⁷¹, so lässt uns auch die Filmkamera erkennen, dass der Schauspieler bei den Dreharbeiten mit dem unberechenbaren Ausgang seiner Darstellung zu kämpfen hatte:

„In der Repräsentation des Menschen durch die Apparatur hat dessen Selbstentfremdung eine höchst produktive Verwertung erfahren. Diese Verwertung kann man daran ermessen, dass das Befremden des Darstel-

⁷⁰ Die Wegweiser auf dem Umschlag dieses Essaybandes wurden durch Sasha Stone montiert.

⁷¹ Vgl. 1.1.3.2.

lers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, von Hause aus von der gleichen Art ist, wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel, bei der die Romantiker zu verweilen liebten. Nun aber ist dieses Spiegelbild von ihm ablösbar [...] geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor die Masse. Das Bewusstsein davon verlässt den Filmdarsteller natürlich nicht einen Augenblick. Er weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit der Masse zu tun. Diese Masse ist's, die ihn kontrollieren wird. Und gerade sie ist nicht sichtbar, noch nicht vorhanden, während er die Kunstleistung absolviert, die sie kontrollieren wird. Die Autorität dieser Kontrolle wird durch jene Unsichtbarkeit gesteigert.“ (VII 369f.; vgl. I 451, 491f.)

Ob und wie geschickt die Darsteller diese technische Entfremdung bewältigt haben, wird von der Masse beurteilt oder »kontrolliert«. Der Masse, die sich ihrerseits immer neuen heteronomen Kontrollen der technischen Apparatur (Fabrik- und Büromaschinen, Waffen...) unterzieht, könnte anhand dieser Erfahrung der Kontrollübernahme die Möglichkeit einer Selbstorganisation ihres Arbeitslebens einfallen; sie mag einsehen, dass sie ihren (als »trüben« oder »düsteren« empfundenen) Alltag in einem ganz anderen Licht betrachten könnte, wenn sie die Apparatur ihrer Arbeitsplätze oder ihrer Mietwohnungen unter ihre eigene Kontrolle stellen würde (was freilich eine Änderung der Besitzverhältnisse benötigen wird). Zwar wird auch nach einer erfolgreichen Kontrollübernahme die technische Entfremdung der Apparatur bestehen bleiben, aber die Masse wird sie nunmehr nicht etwa als ihr unentrinnbares »Schicksal«, sondern als den unvorhersehbaren Ausgang ihres freien Handelns auf sich nehmen können. Und sie wird dabei nicht nur ihr eigenes Verhalten, sondern auch ihre Umgangsweise mit ihrer Umwelt in neuem Licht betrachten; denn auch die sie umgebenden Bauten, Stadt und Landschaft weisen auf der Kinoleinwand neue, bisher verkannte Züge auf. Mit diesem Perspektivenwechsel vor dem Kinoapparat soll ihr die Befreiung von der technischen Apparatur überhaupt in Aussicht gestellt werden:

„die filmische Darstellung der Realität [ist] für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt. [...] Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern.“ (VII 374ff.; vgl. I 459, 461, 496, 499)

Für Filmproduzenten selbst ist jedoch ein derartiger Perspektivenwechsel überflüssig; und die Unvorhersehbarkeit der Zuschauerreaktion ist für sie ein finanzieller Risikofaktor. Zur Sicherung der Kasseneinnahmen sehen sie sich daher meist auf den „Starkultus“ angewiesen; die eingeschrumpfte auratische Anziehungskraft der Schauspieler soll durch einen „künstlichen Aufbau der »personality« außerhalb des Ateliers“ ergänzt werden. Sie behelfen sich aber auch

mit dem schwärmerischen Massenspektakel des Totalitarismus (I 452, 456, 467ff, 492ff, 506ff; VII 370ff, 382ff.). Anstatt die Masse zur Konfrontation mit der technischen Entfremdung zu bewegen, verlocken sie sie also zum überkommenen Rollenspiel der Liebe, Vaterlandsliebe usw. Benjamin war bekannt, dass die durch solch „gegenrevolutionäre“ Direktiven hervorgerufene „korrupte Verfassung der Masse“ (I 452, VII 370) nicht allein durch eine von ihm flüchtig vorgeschlagene „Enteignung des Filmkapitals“ (I 456, VII 372) zu beseitigen war. Denn solche Rituale schöpfen ihre Energie aus einem Denkwang der Masse, die sich weder mit dem sinnlichen Genuss noch mit dem »interesselosen Wohlgefallen« des Geschmacksurteils begnügte; als vernunftbegabtes Wesen suchte sie die Heteronomie der Naturkausalität auf ihre Weise zu überwinden, wobei sie die ihr angebotenen schwärmerischen Direktiven (»Liebt den Helden eures Volkes! Liebt euer Vaterland!«...) zur Orientierung ihres freien Handelns nutzen zu müssen glaubte.

Die Schwärmerei war für Kant ein politisch noch harmloseres aber philosophisch ernsthaftes Problem; er befasste sich damit vor allem bei seiner Swedenborg-Forschung (*Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*; 1766). Er behandelte diesen visionären Wissenschaftler einerseits spöttisch wie einen psychotischen Fall, gab aber andererseits zu, dass er dessen Visionen keine bewährte Wahrheit, sondern nur „Träume“ der Metaphysik gegenüberstellen könne; denn auch die Metaphysik erwies sich ihrerseits als eine nur gleichrangige Spekulation über den trügerischen Schein des Übersinnlichen, soweit sie die Existenz Gottes oder die Unsterblichkeit der Seele mittels unserer bloßen Vernunft zu »beweisen« pflegte. Die Metaphysik, in die Kant sich eingestandenermaßen schicksalhaft und untertänig „verliebt“ hatte⁷², ließ sich insofern einer lächerlichen Schwärmerei gleichsetzen. Erst mit diesem Vergleich konnte er seine überspannte Erwartung auf seine geliebte „Königin“⁷³ erübrigen; nachdem die Spannungskraft seiner metaphysischen Erwartung im Lachen abgeführt worden war, konnte er einsehen, wie unglücklich eine anschauliche Darstellung des Übersinnlichen auslaufen muss.

Es war anhand dieser Erfahrung, dass seine Aufmerksamkeit sich in seiner späten Betrachtung des Erhabenen auf den Entspannungseffekt des Lächerlichen richtete. Er sieht dort die Besonderheit der Schwärmerei (als einer Abart des Erhabenen) in ihrer Lächerlichkeit; während das Erhabene in unserem Gemüt die „Anspannung der Kräfte durch Ideen“ erweckt, kommen uns die Visionen des Schwärmers lächerlich vor, indem sie unsere gespannte Erwartung vom

⁷² *Träume eines Geistersehers*, in: AA, Bd. II, 1905, S. 367.

⁷³ So nennt er die Metaphysik in der *Kritik der reinen Vernunft*, A VIIIff.

Übersinnlichen durch dessen sonderbare Veranschaulichungen plötzlich schrumpfen lassen⁷⁴. Dieser Effekt des Lächerlichen wird ferner in einer Anmerkung zum „Spiel“ der Abendgesellschaften – Wette, Musik (Tonspiel) und Scherz (Gedankenspiel), die Kant zufolge an der Grenze zwischen dem ästhetischen Wohlgefallen und einem bloß körperlichen Wohlbefinden stehen – als Wechselwirkung von Gemüt und Körper aufgefasst:

Wenn der Ausgang der Anekdote, der wir zuhören, unsere »normale« Vorstellung scherzhaft unterläuft, lässt die Darstellungstätigkeit unseres Verstandes plötzlich nach; unser Gemüt wird dabei umsonst „bald in einen bald in den andern Standpunkt [versetzt], um seinen Gegenstand zu betrachten“. Die Wirkung dieser unerwarteten Spannungsverschiebung fühlen wir durch die Schwingung der Organe (u. a. des Zwerchfells) als „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“. Und „eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiss nicht erfreulich ist, erfreut doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft“; die getäuschte Erwartung vergnügt uns zwar als solche nicht, bringt aber indirekt, „als bloßes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervor“, indem die Lunge dabei „die Luft mit schnell einander folgenden Absätzen ausstößt, und so eine der Gesundheit zuträgliche Bewegung bewirkt“. Diese psychosomatische Wechselwirkung des Lachens dient Kant zufolge als ein Gegengewicht gegen die kopfzerbrechenden „Mühseligkeiten des Lebens“, worunter man als Metaphysiker oder als „mystische[r] Grübler“ leidet⁷⁵.

Eine ähnliche Entspannungskur fiel dem materialistischen Ästhetiker Benjamin ein. Denn die Masse verliebt sich in die Stars oder in die völkischen Helden wie Kant in die Metaphysik. Ihre Liebe ist freilich aporetischer und oberflächlicher Natur; sie erhält sich nur durch ihre ständige Teilnahme an den propagandistischen Ritualen. Aber sie liebt oder idealisiert dabei ihre Helden so »schicksalhaft«, dass sie ggf. schwärmerisch genug für sie sterben zu müssen glaubt: „»Dass ich als Deutscher geboren bin, dafür sterbe ich« – das Geburtstrauma enthält schon den Chock der tödlich ist. Diese Koinzidenz definiert das »Schicksal«“ (V 962 [m 1a, 5]). Die Möglichkeit, sie von diesem Sieg des kollektiven Todestriebes zu retten, suchte Benjamin in den amerikanischen Slapstick- oder Zeichentrickfilmen, deren Helden die üblichen Wunschträume der Masse auf eine offenkundig entstellte Weise darstellten. Chaplins und Micks Abenteuer sollen zur Entspannung der schwärmenden Masse dienen, indem sie die von ihr vage geträumten Erfolgsgeschichten mit übertriebenem Bewegungsaufwand – durch „immer dieselbe ruckartige Abfolge kleinster Bewegungen“, mit der atemberaubenden pantomimischen Gestik der kleinen Helden (I 1040; III 157) – verzerrt darstellen; statt schwärmerisch

⁷⁴ *Kritik der Urteilskraft*, B 121, 126.

⁷⁵ *Op. cit.*, B 225f., 228 (§ 54).

am totalitären Kult teilzunehmen, soll die Zuschauermasse die dazu nötige geistige Spannungskraft im Lachen ausgeben.

Und wie Kant Swedenborg mit einem Spital Kandidaten verglichen hat, so bezeichnet auch Benjamin im Kunstverkaufsatz diese Entspannungskur als eine Bekämpfung der „Massenpsychosen“. Er formuliert dies allerdings in etwas unsicherer Anlehnung an die Psychoanalyse: Viele der im Film auftretenden optischen Deformationen, Verwandlungen und Katastrophen betreffen ihm zufolge unsere wirkliche Wahrnehmung

“in Psychosen, in Halluzinationen, in Träumen. [...] Wenn man sich davon Rechenschaft gibt, welche gefährlichen Spannungen die Technisierung mit ihren Folgen in den großen Massen erzeugt hat [...] so wird man zu der Erkenntnis kommen, dass diese selbe Technisierung [...] sich die Möglichkeit psychischer Impfung durch gewisse Filme geschaffen hat, in denen eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellungen deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann. Den vorzeitigen und heilsamen Ausbruch derartiger Massenpsychosen stellt das kollektive Gelächter dar. Die ungeheuren Massen grotesken Geschehens, die zur Zeit im Film konsumiert werden, sind ein drastisches Anzeichen der Gefahren, die der Menschheit aus den Verdrängungen drohen, die die Zivilisation mit sich bringt. Die amerikanischen Groteskfilme und die Filme Disneys bewirken eine therapeutische Sprengung des Unbewussten.” (I 461f.; vgl. VII 376f.)

Was meint er hier mit einer vorbeugenden „Sprengung des Unbewussten“? Freud war zwar in *Die Traumdeutung* (1900) der Ansicht, dass das Lachen dort entsteht, wo die unbewussten Verfahrensweisen des Denkens zum Bewusstsein vorgedrungen sind; auch in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) meinte er, dass der Witz, der Humor und z. T. auch die Komik als ein besonderer Kunstgriff angesehen werden dürften, etwas Verdrängtes oder Unbewusstes „mit Umgehung der Widerstände und unter Lustgewinn zeitweilig in unser Ich aufzunehmen“⁷⁶. Von einer therapeutischen »Spannungskraft« des Lachens war aber nicht die Rede; das Lachen der Neurotiker dient Freud zufolge nur als Kennzeichen dafür, dass der Arzt ihr Unbewusstes erraten und ihnen vorführen konnte (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905)⁷⁷.

In diesem Witzbuch – wo er ähnlich wie Kant den Entspannungseffekt des Komischen auf die Ersparung des Vorstellungsaufwandes (der ersparte Aufwand wird im Lachen abgeführt) zurückführte – vermied er außerdem, das Komische als solches mit dem Unbewussten in Zusammenhang zu bringen, da die Komik (anders als der Witz) auch bewusst nach Belieben hervorgebracht werden kann⁷⁸. Die Komik beziehe sich auf das Unbewusste nur, sofern der

⁷⁶ Sigmund Freud *Studienausgabe*, FfM, Bd. II, 1972, S. 574; Bd. IX, 1974, S. 122.

⁷⁷ *Studienausgabe*, Bd. IV, 1970, S. 159.

⁷⁸ S. 176, 185f; der Witz ist nach Freuds Definition diejenige Art des Lächerlichen, die dem Witzmacher wie ein ungewolltes Geschenk einfällt und ihn zugleich zur Mitteilung desselben drängt (S. 135, 140, 157).

Witz einen „Beitrag zur Komik aus dem Bereich des Unbewussten“ leiste; das Komische selbst stelle nur eine *vorbewusste* Anknüpfung an das Infantile dar, meinte er⁷⁹. Das heißt: Die Komik fällt zwar mit dem Witz dort zusammen, wo der Komiker die „dem Unbewussten ausschließlich eigenen Denkweisen“ (Verschiebung, Widersinn und andere Denkfehler, womit man nur in der Kindheit ungehemmt spielen durfte) bloßlegt – und solche Fälle kann man im Slapstickkino häufig finden (Vergeltungsschlag mit einer Torte, die auf eine falsche, unbeteiligte Person prallt; Zerdrückung einer Person, die sie nicht tötet sondern nur sichtbar kürzer macht, usw.⁸⁰). Der Zuschauer solcher Szenen wird von der Bemühung verschont, mit logischem Denken die Handlung weiterzuverfolgen (aus dieser Ersparung des Denkaufwands entsteht die komische Lust); er nutzt sie zudem oft als Anlass dazu, die (bisher mit Aufwand erhaltene) Hemmung seiner unterdrückten aggressiven Tendenzen mit einem explosiven Lachen momentan aufzuheben (Entbindung der Witzeslust). Aber er lässt somit die dem Unbewussten eigenen Denkweisen nur *gewähren*, statt sie heilsam zu »sprengen«⁸¹.

Freud zufolge leistet der Witz auch sonst – da er nur „als Kompromiss zwischen Unbewusstem und Vorbewusstem gebildet wird“⁸² – eine »Sprengung des Unbewussten« höchstens in dem Sinne, dass dort das Unbewusste mit explosivem Lachen sich bekundet. Selbst ein „aggressiver“ Witz dient nicht dazu, durch »forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien« ihr »natürliches Reifen in den Massen« zu verhindern. Denn ein solcher Witz gelingt Freud zufolge nur denjenigen, die bereits imstande sind, ihre sadistischen Phantasien im Alltagsleben „mehr oder weniger gehemmt“ zu halten; die Masse oder die „Ungebildeten, die gewohnt sind, ihrer Schimpflust freien Lauf zu lassen“, wollen einen solchen Witz weder machen noch verstehen⁸³. Die Möglichkeit, durch das Lachen den pathologischen Folgen des Massenkults vorzubeugen, stellte Freuds Witztheorie insofern nicht in Aussicht.

Wir stoßen also auf die Frage: Ist Benjamins psychoanalytisch gesinnte Therapeutik überhaupt sinnvoll? Wir können sagen »Ja«; aber nur unter der Bedingung, dass dabei Freuds Theorie des Lachens und des Unbewussten von »Jenseits des Lustprinzips« her, d. h. von sei-

⁷⁹ S. 193, 209.

⁸⁰ Um Beispiele aus den Laurel & Hardy-Filmen zu nennen: *The Battle of Century* (1927, R: Clyde Bruckman) und *Liberty* (1929, R: Leo McCarey).

⁸¹ S. 190ff.

⁸² S. 217.

⁸³ S. 135, 142.

ner Zweiten Topik her revidiert wird⁸⁴. Freud betrachtete in den Schriften der Zwanziger Jahre das Unbewusste nicht mehr wie ein bestimmtes »ichfremdes« Seelengebiet, sondern im Spannungsverhältnis zwischen dem Ich, dem ichfremden Libidospeicher „Es“ und dem Über-Ich; das Ich wird demnach der Dynamik des Unbewussten vor allem dort ausgesetzt, wo es durch das Über-Ich pathologischer Weise zur Steuerung des wilden Es bewogen wird. Anhand dieser neuen Topik sollte auch seine Theorie des Lachens durch eine neue Theorie des *Humors* ergänzt werden. Im nächsten Abschnitt möchten wir betrachten, welche Bedeutung der von Benjamin anvisierten kinematographischen „Sprengung des Unbewussten“ im Kontext dieser Topik zukommen würde.

1.2.3 Kino und das Spiel mit ästhetischen Ideen

1.2.3.1 „Ein Pfand der Hoffnung“: Franz Kafka (1934) an der Schwelle zum Tonfilmkino

Der Film war freilich nicht das einzige Medium, dessen Komik in Benjamins Augen ein politisches Potential aufwies. Den Entspannungseffekt des Komischen erkannte er z. B. auch an Daumiers Karikaturserien; die Betrachter der *Histoire Ancienne* (1841-43) befreiten sich lachend von ihrem Antikenkult, wenn sie in den Gesten der dort karikierten sagenhaften Helden und Dichter die „Gemeinheit und Mediokrität“ ihrer eigenen Klasse wiederfanden⁸⁵. Benjamin zufolge hat Baudelaire, der diese Serie hochschätzte, auch selber (als »zu spät gekommener« Lyriker) bewusst eine so komisch obsolete Dichterrolle gespielt wie Daumiers Sappho oder Anakreon (vgl. *Zentralpark*; I 662). Das Lachen trägt aber im vollbesetzten Kino weit mehr zur kollektiven Entspannung des Publikums bei als vor einem kleinen Blatt, das höchstens von 5 - 6 Personen gleichzeitig betrachtet werden konnte. Die Bedeutung des Lachens nimmt vor allem im Tonfilmkino zu, da dort sowohl der »literarische« Effekt des Zwischentextes als auch die interaktiven Spielräume des Stummfilmkinos (Begleitmusik, Begleiterzählung usw.) verlorengehen. In dem mit größerem Kostenaufwand ausgestatteten und daher größer gewordenen Tonfilmkino durfte man auch nicht mehr frei quatschen; nur noch das Lachen, Weinen oder Den-Platz-Verlassen blieb als seine Äußerungsform übrig.

Eben aber die »Lachbombe« Slapstick – der ohnehin nach der Standardisierung der abendfüllenden Programme in den Zwanziger Jahren nicht mehr bequem bei seiner ursprünglichen Form (Ein- oder Zweiakter) bleiben konnte – stieß dort auf eine große Herausforderung; denn

⁸⁴ Daher können wir Burkhardt Lindners Vorschlag, Freuds Auffassung vom Unbewussten zugunsten der benjaminschen Therapeutik mediensoziologisch zu revidieren (*Der Groteskfilm als Gegenstand der historischen Emotionsforschung*, in: Oliver Grau (Hg.), *Mediale Emotionen*, FfM, 2005, S. 149-170), nicht folgen.

⁸⁵ Brief an Adorno, 23. 2. 1939 (*Briefe*, Bd. VI, S. 225); vgl. V 901 [b 2, 3]. Abbildungen: [Daumier: Histoire ancienne](#); [Daumier: Histoire ancienne](#)

die ihm typische exzessive Mimik musste in der »realistischen« Schauspielkunst des Tonfilms ihre Wirkung einbüßen. Diese Krise fasst Benjamin als ein neues Stadium des historischen »Prozesses« im doppelten Wortsinn auf: des technologischen Entfremdungsprozesses und des messianischen Gerichtsprozesses der gefallen Sprachen⁸⁶. In einer Notiz zur geplanten Umarbeitung seines Essays *Franz Kafka* (1934) bemerkt er:

„Der stumme Film war eine ganz kurze Atempause in diesem Prozess. Indem er die menschliche Sprache auf ihre geläufigste Dimension zu verzichten zwang, konnte er mit ihr in der des Ausdrucks eine ungeheure Verdichtung vornehmen. Von dieser Möglichkeit hat niemand mehr als Chaplin Gebrauch gemacht; auch konnte es ihm niemand nachtun, der nicht die Selbstentfremdung des Menschen in diesem Zeitalter so tief empfand, dass ihm der stumme Film, zu dem man sich den Verbindungstext noch selber ausdenken darf, als eine Gnadenfrist erschienen wäre. Diese Gnadenfrist hat auch Kafka benutzt, der zu gleicher Zeit wie der stumme Film von der Szene abtrat und dessen Prosa man in der Tat die letzten Verbindungstexte zum stummen Film nennen kann.“ (II 1257; vgl. II 436)

Der unmittelbare Anlass zu dieser Bemerkung war Adornos Vorschlag, die Gestik der kafkaschen Figuren mit derjenigen des Stummfilms zu vergleichen (anstatt sie – wie Benjamin es im Kafka-Essay wiederholt tat – auf die des Experimentiertheaters zu beziehen). In den kafkaschen Gesten, so Adorno,

„entbindet sich die Kreatur, der die Worte von den Dingen genommen worden sind. [...] Kafkas Romane sind [...] die letzten, verschwindenden Verbindungstexte zum stummen Film [...]; die Zweideutigkeit der Geste ist die zwischen dem Versinken in Stummheit (mit der Destruktion der Sprache) und dem Sicherheben aus ihr in Musik“⁸⁷.

Worte werden im Stummfilm dem Mund der Darsteller entrissen und durch Zwischentexte nur knapp angedeutet; sie finden ihre Ergänzung in Gesten und Begleitmusik. Auch in Kafkas Werk treten häufig Figuren auf, die (statt durch sprachliche Äußerungen) durch ihre gestischen und musikalischen Besonderheiten auffallen. „Verbindungstexte zum stummen Film“ sind also die Texte, die vom Zerfall der menschlichen Sprache in Geste und Musik geprägt sind. Dies Auseinanderfallen der Sprache ist für Adorno der Ausgangspunkt der »Negativen Dialektik«, für Benjamin der seiner messianisch-dialektischen »Übersetzung«. Während der Stummfilm mit dieser zwiespältigen Mittelungsform Zeugnis für die gesellschaftliche Spaltung ablegt, vertuscht der Tonfilm sie, indem er den sprachlos aufgenommenen Figuren grobe monoton aufgezeichnete Stimmen aufzwingt – dies war bei Adorno der theoretische Grund für die Ablehnung des Tonfilms.

⁸⁶ Vgl. 1.1.1.2

⁸⁷ Brief an Benjamin, 17. 12. 1934 (zitiert in II 1177f. und von Benjamin selber auszugsweise abgeschrieben; II 1252).

Benjamin aber geht von der Unumgänglichkeit dieser Wende aus. Er stimmt zwar Adornos Bedenken zu, indem er einerseits „das revolutionäre Primat des stummen Films, der schwer kontrollierbare und politisch gefährliche Reaktionen begünstigte“ anerkennt und es nötig findet, „die Lanzierung des Tonfilms als eine Aktion der Industrie“ zu betrachten; aber zugleich hält er es für möglich, das Potential dieses neuen Mediums anders zu verwerten⁸⁸. Daher begnügt er sich auch in der oben zitierten Notiz nicht bloß damit, Kafkas Werk mit dem Stummfilm zu vergleichen. Er stellt es stattdessen auf die historische Schwelle zum Tonfilm, wo uns nur eine „ganz kurze Atempause“ vor der Technisierung des Stimmgeräuschs gegeben ist. Zu betrachten ist also, was Chaplin und Kafka in dieser »Gnadenfrist« geleistet haben — im Unterschied zu denjenigen, die die ihnen gegönnte »Atempause« im »auratischen« Spektakel verbracht haben (man denke z. B. an die Zuschauer Fritz Langs, die vor dem Atelier-Urwald der *Nibelungen* den Untergang ihrer phantasmagorisch auferstandenen Urahnen wie ihr eigenes kollektives Schicksal verfolgten).

Chaplin gelang es, in seinen abendfüllenden, mehr oder weniger melodramatisch gefärbten Stummfilmen eine solche „ungeheure Verdichtung“ der Gebärdensprache nicht nur zur Steigerung des »auratisch«-erotischen Stimmungsbildes, sondern auch zur Abwendung davon zu nutzen; er wusste die melodramatische Handlung immer wieder durch seine Pantomimik zu unterbrechen. Benjamin war von diesen Einschnitten dermaßen fasziniert, dass er z. B. am Schluss von *Tue Circus* (1927) auf Chaplins herannahenden Abtritt aus der Furche der abgerissenen Piste – aus einem erotischen »Bannkreis« der »Landschaft«⁸⁹ – so unruhig gespannt warten musste wie auf das Ablaufen einer »Gnadenfrist« (*Chaplin*, 1928/29; VI 138). Über Chaplins Erfolg im Tonfilmkino war aber Benjamin offenbar ebenso skeptisch wie der damalige Komiker selbst, auch wenn eine definitive Beurteilung zum Zeitpunkt von 1934/35 noch ausstand⁹⁰. War aber Benjamin dann der Meinung, dass man auch in der Dichtung kaum noch

⁸⁸ Im Brief an Adorno (9. 12. 1938) schließt er diese Bemerkung über die technischen Schranken des Tonfilms wie folgt ab: „Eine Analyse des Tonfilms würde eine Ihre und meine Ansicht im dialektischen Sinn vermittelnde Kritik der heutigen Kunst abgeben“ (*Briefe*, Bd. VI, S. 189). — Und auch Adorno sollte bekanntlich nicht immer ablehnend dem Tonfilm gegenüberstehen; ihm gefielen wohl nicht nur stumm musizierender Harpo, sondern auch akzentreich sprechender Chico und geschwätziger Groucho Marx.

⁸⁹ Vgl. 1.1.2.2.

⁹⁰ In *City Lights* (1931) setzte Chaplin außer dem Piepsen kein wesentlich neues Element des Tonfilms ein und nutzte die blinde Heldin dazu, die Aufmerksamkeit des Publikums von der Bild-Ton-Beziehung auf das Spannungsverhältnis zwischen Gesichtssinn und Tastsinn – welches zugleich die Spannung zwischen Komik und Melodrama erzeugte – zu lenken. Auch in *Modern Times* (1936) sollte er nur im Kauderwelsch singen, um weiterhin nicht sprechen zu müssen.

weiterkäme als Chaplin? Dass Kafkas und Chaplins Gestik im Zeitalter des Tonfilms einfach überholt werden müsste? Was hätte man noch zu tun nach der abgelaufenen »Gnadenfrist«? Ohne sich explizit auf die Frage der Tonfilmästhetik zu beziehen, war Benjamin bereits im Essay von 1934 auf das Spannungsverhältnis zwischen Gestus und Musik aufmerksam geworden. Während Adorno in seinem bereits zitierten Kommentar die stumm musizierenden Hunde von *Forschungen eines Hundes* (1922) heranziehen sollte, war in Benjamins Essay zuerst das *Schweigen der Sirenen* (1917) erwähnt worden. Dieser kleine posthum veröffentlichte Text will sich verstanden wissen als „Beweis dessen, dass auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können“. Und er stattet die Helden anders aus als Homer; demzufolge ließ sich Odysseus *mit* Ohrenstöpseln an den Mast binden, und zwar „in unschuldiger Freude über seine Mittelchen“, obwohl der Sirenengesang „alles, gar Wachs“ durchdrang. Die Sirenen ihrerseits besaßen

„eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehn, aber vielleicht denkbar, dass sich jemand vor ihrem Gesange gerettet hätte, vor ihrem Verstummen gewiss nicht. Dem Gefühl aus eigener Kraft sie besiegt zu haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehn. / Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, diese gewaltigen Sängerinnen nicht, sei es dass sie glaubten, diesem Gegner könne nur noch das Schweigen beikommen, sei es dass der Anblick der Glückseligkeit im Gesicht des Odysseus, der an nichts anderes als an Wachs und Ketten dachte, sie allen Gesang vergessen ließ.“⁹¹

Mit dieser Umerzählung verlegt Kafka das, was seit der *Dialektik der Aufklärung* (Adorno / Horkheimer) meist als ein Kampf zwischen der Vernunft und dem sinnlichen Reiz angesehen ist, von Anfang an auf die Arena des Übersinnlichen, des Erhabenen: als einen Kampf der Vernunft gegen sich selbst. Denn der Zauber der Sirenen übersteigt hier alle denkbaren Schutzmittel; mit ihrem Schweigen können sie auch und gerade denjenigen besiegen, der mit erhabener Selbstbeherrschung („Überhebung“) der Lockung ihrer Stimme widersteht. Der erhabene Seefahrer soll der Kraft ihres Schweigens eben dadurch erliegen, dass er ihrem stummen Gestus all das beliebig abliest, was er will – wie vor der Kinoleinwand, wo er den Stummfilmdiven alles in den Mund legen würde, was sie ihm zuflüstern sollen. Wie kann man der Versuchung dieser »ungeheuer verdichteten« Stummheit entkommen? Kafkas Antwort: Dadurch, dass man sich allzu »unzulänglich« und »kindisch« verhält für ein vernunftbegabtes, zur erhabenen Überhebung bereites Wesen:

„Odysseus aber, um es so auszudrücken, hörte ihr Schweigen nicht, er glaubte, sie sängen und nur er sei behütet es zu hören, flüchtig sah er zuerst die Wendungen ihrer Hälse, das Tiefatmen, die tränenvollen Augen, den halb geöffneten Mund, glaubte aber, dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihn erklangen. Bald aber

⁹¹ Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Kritische Ausgabe, FfM, 1992, S. 40.

glitt alles an seinen in die Ferne gerichteten Blicken ab, die Sirenen verschwanden ihm förmlich und gerade als er ihnen am nächsten war, wusste er nichts mehr von ihnen.“⁹²

Odysseus' kindischer Gedanke: „dies gehöre zu den Arien die ungehört um ihn erklangen“, macht einen einzigartigen »Verbindungstext zum stummen Film« aus. Denn ohne der gesehenen Geste einen eingebildeten Sinngehalt vorzuschreiben, ohne Spekulation darüber, was die ungehörten Arien besagten, begnügt er sich mit einer buchstäblichen Erklärung des Gesehenen; er will die gesehene Szene nur »literarisieren«, indem er stolz seine Gabe vorführt, die Verben wie *hören* und *gehören* voneinander zu unterscheiden und sie in richtiger Konjugation zu verwenden. Mit einem derart kindischen Hören konnte er sich dem Schicksal eines schwärmenden Stummfilmzuschauers⁹³ entziehen. — Kafka lässt aber offen, ob Odysseus wirklich in kindlicher Unschuld fuhr; denn er fügt hinzu:

„Es wird übrigens noch ein Anhang hiez zu überliefern. Odysseus, sagt man, war so listenreich [...], dass selbst die Schicksalsgöttin nicht in sein innerstes dringen konnte, vielleicht hat er, obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, dass die Sirenen schwiegen und hat ihnen und den Göttern den obigen Scheinvorgang nur gewissermaßen als Schild entgegengehalten.“⁹⁴

Die Thesis und Antithesis – das Kindische und die Schlaueit – stehen hier in rein äußerlichem Gegensatz zueinander. Daher zählt Benjamin dieses „Märchen für Dialektiker“ (II 415) nicht zu den besten Texten; statt sie näher auszulegen, begnügt er sich damit, auf ihren motivischen Zusammenhang mit einer weiteren Erzählung Kafkas hinzuweisen: *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (1924), die ihm zufolge ebenfalls zur Genealogie des Furchtlosen gehört:

„Bei Kafka schweigen die Sirenen. Vielleicht auch darum, weil die Musik und der Gesang bei ihm ein Ausdruck oder wenigstens ein Pfand des Entrinnens sind. Ein Pfand der Hoffnung [...]. Kafka ist wie der Bursche, der auszog, das Fürchten zu lernen⁹⁵. Er ist in Potemkins Palast⁹⁶ geraten, zuletzt aber, in dessen Kellerlöchern, auf Josefine, jene singende Maus gestoßen, deren Weise er so beschreibt: »Etwas von der armen kurzen Kindheit ist darin, etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben ist darin, von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit⁹⁷.«“ (II 416)

⁹² Op. cit., S. 41f.

⁹³ Zur filmischen Melodramatik dieser Erzählung und zu Kafkas Schwärmerei für seine »Sirene« vgl. Almut-Barbara Renger, *Zwischen Märchen und Mythos*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 294ff., 306ff.

⁹⁴ Op. cit., S. 41f.

⁹⁵ Gemeint ist damit Grimms *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*.

⁹⁶ Am Anfang des Essays hat Benjamin Puschkins Geschichte von einem Kanzlisten herangezogen, der bedenkenlos den verbotenen Zutritt zu Potemkins Zimmer wagte (II 409f.).

⁹⁷ Zitat aus *Josefine*: siehe Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, Kritische Ausgabe, FfM, 1994, S. 366f.

Wenn jene Sirenen wie Stummfilmdiven auftraten, so steht hier die Sängerin in der Nachbarschaft von Mickey Mouse; denn „alle Micky-Maus-Filme haben zum Motiv den Auszug, das Fürchten zu lernen“ (*Zu Micky-Maus*, 1931; VI 145). Wie die letzteren durch ihre eigenartige Schallwirkung – undeutlich eingesprochene quiekende Stimmen im Jazz-Rhythmus – sowohl Kinder als auch erwachsene Zuschauer faszinierten, so vermag auch Josefine, obwohl ihr Gesang „als Gesang nichts außerordentliches darstellt“ und sogar etwas Lächerliches bei sich hat, trotzdem die hin- und herlaufenden Mäuse um sich zu versammeln, und zwar schon dadurch, dass sie mit ihrer Geste „darauf hindeutet, dass sie zu singen beabsichtigt“⁹⁸. Wenn sie um „die öffentliche, eindeutige, die Zeiten überdauernde, über alles bisher Bekannte sich weit erhebende Anerkennung ihrer Kunst“ kämpft und sogar behauptet, dass sie mit ihrem »Gesang« oder Pfeifen das bedrängte Volk retten oder zumindest ermuntern könne, ist ihr das Volk zwar nicht bedingungslos ergeben, sondern folgt ihr eher aus einer Art väterlicher Sorge; aber das Volk versammelt sich um sie zugleich – da es als das kurzlebige Geschöpf zugleich alt und blutjung ist – auch aus seinem kindlichen Leichtsinn und läuft somit Gefahr, dem lauernenden Feind zum Opfer zu fallen⁹⁹. Die Anerkennung ihrer Kunst bleibt also zweideutig. Die Zweideutigkeit steckt aber auch und gerade in der Pfiffsprache des Mäusevolks, in der Josefine um Anerkennung kämpft und die quasi-väterliche Sorge des Volks bestreitet:

„Ich pfeife auf euren Schutz«, sagt sie dann. »Ja, ja, du pfeifst«, denken wir. [...] / Nun spricht aber doch noch anderes mit herein, das schwerer aus diesem Verhältnis zwischen Volk und Josefine zu erklären ist. Josefine ist nämlich der gegenteiligen Meinung, sie glaubt, sie sei es, die das Volk beschütze.“¹⁰⁰

Wenn sie abweisend sagt: »Ich pfeife auf euren Schutz«, spricht »doch noch anderes mit herein«; ihr Pfiff besagt nämlich zugleich: »ich beschütze euch«¹⁰¹. Vielleicht weiß sie selber nicht, was sie damit meinte. Ihre Kunst liegt eben in der Weise, wie sie mit all dieser Zweideutigkeit ihren Gesang oder Pfiff in die Erinnerung des Zuhörers einprägt. Bei jeder Rezitierung im Gedächtnis wird ihr Pfiff »uns« – uns Leser oder Zuhörer-Mäuse – gerade wegen dieser Uneindeutigkeit seinen noch unbekannten, unaufgeschlossenen Aspekt ahnen lassen, und zwar auch nach ihrem baldigen Tod:

„Bald wird die Zeit kommen, wo ihr letzter Pfiff ertönt und verstummt. [...] War ihr wirkliches Pfeifen nennenswert lauter und lebendiger, als die Erinnerung daran sein wird? War es denn noch bei ihren Lebzeiten mehr als eine bloße Erinnerung? Hat nicht vielmehr das Volk in seiner Weisheit Josefinens Gesang, eben

⁹⁸ Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, Kritische Ausgabe, FfM, 1994, S. 351, 358, 356f.

⁹⁹ Op. cit., S. 370, 358ff.

¹⁰⁰ S. 359.

¹⁰¹ Clayton Koelb, *Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of „Josefine die Sängerin“ and „Der Bau“*, in: James Rolleston (ed.), *A Companion to the Works of Franz Kafka*, Rochester / Woodbridge, 2002, S. 356f.

deshalb, weil er in dieser Art unverlierbar war, so hoch gestellt? Vielleicht werden wir also gar nicht sehr viel entbehren, Josefine aber [...] wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volks, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder.“¹⁰²

Also endet die Geschichte der Sängerin. Ihr Gesang war vielleicht nur solcherart „unverlierbar“ wie die damaligen Schallplattenschlager, die der Nachwelt haltbare aber musikalisch verkümmerte Tonspuren¹⁰³ hinterlassen sollten. Eben aber der so verlorengelassene Reichtum der Stimme ist es, den wir Benjamin zufolge als „Pfand der Hoffnung“ zu vergeben hatten; als Entgelt für den musikalischen Qualitätsverlust lässt uns nämlich Josefines Gesang hoffen, dass er in einem unauratischen Rhythmus – im raschen Generationswechsel des schnell alternden Kindervolks – „etwas von der armen kurzen Kindheit“ in Erinnerung ruft. Wir finden darin zugleich „etwas von verlorenem, nie wieder aufzufindendem Glück, aber auch etwas vom tätigen heutigen Leben [...], von seiner kleinen, unbegreiflichen und dennoch bestehenden und nicht zu ertötenden Munterkeit“¹⁰⁴ deshalb, weil er mit all seiner Zweideutigkeit uns dazu veranlasst, das noch unbekannte Potential des Vergangenen aufzuschließen, und zwar im permanenten Ineinandergreifen von Kinder- und Altersblick. Anders als im *Schweigen der Sirenen* entziehen wir uns hier der Gefahr eines neuen »auratischen« Massenkultes dadurch, dass wir den Gesang unter gleichzeitiger Verschränkung der beiden Perspektiven betrachten. Es ist nicht verwunderlich, dass Benjamin ein »Pfand des Entrinnens« dieser Art auch in den rasch nacheinander gelieferten Mickey-Kurzfilmen gesucht hatte. Denn die Masse – das nicht so schnell alternde, tendenziell »arisch« sein wollende Herrentiervolk – drängte sich dennoch eigens ins Disneykino, um sich – vor der Großleinwand auf das Maß der Mäuse reduziert und imaginär von ihrem Eigengewicht befreit – in den atemberaubend schnellen Rhythmus des Mäuselebens verwickelt zu fühlen. In *Erfahrung und Armut* (1933) betrachtete Benjamin den Grund für diese ärmliche Hingabe der Masse wie folgt:

„vor den Augen der Leute, die an den endlosen Komplikationen des Alltags müde geworden sind und denen der Zweck des Lebens nur als fernster Fluchtpunkt in einer unendlichen Perspektive von Mitteln auftaucht, erscheint erlösend ein Dasein, das in jeder Wendung auf die einfachste und zugleich komfortabelste Art sich

¹⁰² Kafka, op. cit., S. 376f.

¹⁰³ Der Umstand, dass Josefine „die Koloraturen zu kürzen“ gedenkt, und dass der Erzähler ohnehin „in ihrem Gesang niemals etwas von Koloraturen bemerkt“ hat (op. cit, S. 373), entsprach Wolf Kittler zufolge der neuen Tendenz der Musikindustrie – dem Schwund der Koloraturen bei den Schallplattenstars (*Schreibmaschinen, Sprechmaschinen*, in: Wolf Kittler / Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg, 1990, S. 163).

¹⁰⁴ Kafka, op. cit., S. 366f.

selbst genügt, in dem ein Auto nicht schwerer wiegt als ein Strohhut und die Frucht am Baum so schnell sich rundet wie die Gondel eines Luftballons.“ (II 218f.)

Und er liest dieser kümmerlich verkürzten »Erlösung« den Wunsch der Zeitgenossen ab, der sich ihm zufolge auch in Paul Scheerbarts Traum von astraler Glasarchitektur bekundet: den Wunsch, in einem fremden Bildraum die auratisch verschleierte „Erfahrung“ – irdische Schwerkraft, irdisch feuchte Luft, menschliche Traditionen – loszuwerden (II 216ff.)¹⁰⁵. Freilich stellt die eingesprochene quiekende Mäusestimme an sich ebenso wenig Außerordentliches dar wie Josefines Gesang, so dass er ihr kein lobendes Wort schenkt; „nun wollen wir einmal Abstand halten, zurücktreten“, so schließt er dort seine Mickey-Beschreibung ab und fährt fort:

„Arm sind wir geworden. Ein Stück des Menschheitserbes nach dem anderen haben wir dahingegeben, oft um ein Hundertstel des Wertes im Leihhaus hinterlegen müssen, um die kleine Münze des »Aktuellen« dafür vorgestreckt zu bekommen.“ (II 219)

Er hält hier die Verschleuderung der alten Kulturgüter für unumgänglich: in Mickeys atemberaubender Traumwelt wie in Scheerbarts auralosen Traumbauten

„bereitet die Menschheit sich darauf vor, die Kultur, wenn es sein muss, zu überleben. Und was die Hauptsache ist, sie tut es lachend. Vielleicht klingt dieses Lachen hie und da barbarisch. Gut. Mag doch der Einzelne bisweilen ein wenig Menschlichkeit an jene Masse abgeben, die sie eines Tages ihm mit Zins und Zinseszinsen wiedergibt.“ (ebd.)

Die „barbarisch“ lachende Zuschauermasse sollte befürchtetermaßen gleich darauf, leichtsinnig wie das von Josefines Pfiff gerührte Mäusevolk, mit Mickey zusammen dem braunen »Feind« zum Opfer fallen¹⁰⁶. Benjamin gibt dennoch das »Pfand der Hoffnung« nicht auf. Denn die zum Pfand dahingegebene menschliche Stimme war sowieso nichts als ein verfallenes verschuldetes Wesen. Und zudem war die dadurch erhaltene Hoffnung *nicht* für seine Generation bestimmt; er zieht im Kafka-Essay dessen (von Max Brod überlieferte) Bemerkung heran, wonach es in dieser Welt, da sie „nur eine schlechte Laune Gottes“ darstelle, genug Hoffnung gebe, „unendlich viel Hoffnung – nur nicht für uns“ (II 414).

Diese unendliche Hoffnung ist Benjamin zufolge für gewisse »entindividualisierte« Figuren bestimmt: z. B. für Josefines Mäusevolk oder für die „Gehilfen“ von *Das Schloss* (1922), die an einer kleinen Zimmerecke in undeutlichen Stimmen lispeln und kichern; oder auch für den „Studenten“ von *Der Verschollene* (1914), der nachts auf dem Balkon Bücher eins nach dem anderen blitzschnell blättert, um daraus mit tief gesenktem Kopf Notizen zu machen (II 414ff.; 434ff.). Denn ihr schneller und doch immer unfertiger, unabgeschlossener Akt des Le-

¹⁰⁵ Wir betrachten Scheerbarts Visionen in 2.4.1 und 2.4.4.2 genauer.

¹⁰⁶ Vgl. Carsten Laqua, *Wie Micky unter die Nazis fiel*, Hamburg, 1992.

sens, Lispelns oder Quiekens stellt eine Alternative zur auratischen Erinnerungsform Benjamins dar: eine atemberaubend kurz zusammengedrängte Mitteilungsform, die das verpasste Glückspotential des Lebens ohne menschliche Stimme, ohne imaginäre Auferstehungen überliefert. Und in diesem Sinne achtete Benjamin auch auf den gekränkten Atem des Autors Kafka: „Weil [...] die vergessenste Fremde unser Körper – der eigene Körper – ist, versteht man, wie Kafka den Husten, der aus seinem Innern brach, »das Tier« genannt hat. Er war der vorgeschobenste Posten der großen Herde“ (II 430f.). Während Proust isoliert und pathologisch – im Bett mit dem asthmatisch rasselnden Atem – auf einer auratischen Erinnerungskunst beharrt hat¹⁰⁷, suchte Kafka mit seiner von Tuberkelbakterien bevölkerten Stimme die Mitteilbarkeit der kollektiven Erinnerung anderer Art: eine Überlieferung von und für »uns« als nicht homogenes, immer unabgeschlossen bleibendes Kollektiv, das auch Tiervolk sein kann.

Im Kafka-Essay kam Benjamin allerdings erst zum Schluss dazu, diese unfertigen Gesten der Figuren ausdrücklich mit dem Entfremdungseffekt des Films in Zusammenhang zu bringen. Und auch dabei erwähnt er – um einen scheinbaren Anachronismus zu meiden – nicht den Tonfilm (der erst nach Kafkas Tod im Kino lief), sondern den Stummfilm und das Grammophon getrennt; und er vergleicht ihre Gesten etwas frappanter Weise mit einem »Ritt gegen das Vergessene«:

„Im Zeitalter der aufs Höchste gesteigerten Entfremdung der Menschen voneinander, der unabsehbar vermittelten Beziehungen, die ihre einzigen wurden, sind Film und Grammophon erfunden worden. Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme. Experimente beweisen das. Die Lage der Versuchsperson in diesen Experimenten ist Kafkas Lage. Sie ist es, die ihn auf das Studium anweist. Vielleicht stößt er dabei auf Fragmente des eigenen Daseins, welche noch im Zusammenhang der Rolle stehen. Er würde den verlorenen Gestus zu fassen bekommen wie Peter Schlemihl seinen verkauften Schatten. Er würde sich verstehen, aber wie riesenhaft wäre die Anstrengung! Denn es ist ja ein Sturm, der aus dem Vergessen herweht. Und das Studium ein Ritt, der dagegen angeht.“ (II 436)

Der mit gesenktem Kopf paukende Student kämpft zwar ebenso wie Josefines Zuhöreremäuse um die »Erinnerung«, er kämpft gegen den Sturm des Vergessens. Warum aber muss sein Gestus eigens als ein „Ritt“ bezeichnet werden? — Weil dieser Gestus die Kafkaleser an dessen diverse Reitermotive erinnert: an *Das nächste Dorf*; *Kübelreiter*; *Indianer* ... (II 416f, 433ff.) Aber auch an den »neuen Advokaten« Dr. Bucephalus, der

„ohne den gewaltigen Alexander – und das heißt: des vorwärtsstürmenden Eroberers ledig – den Weg zurück nimmt. »Frei, unbedrückt die Seiten von den Lenden des Reiters, bei stiller Lampe, fern dem Getöse der Alexanderschlacht, liest und wendet er die Blätter unserer alten Bücher.«^[108]“ (II 437)

¹⁰⁷ Vgl. 1.1.1.1, 1.3.1 und 2.3.2.3.

¹⁰⁸ Zitat aus *Der neue Advokat* (1917); vgl. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, S. 252.

Der legendäre Streitross ist hier vom Druck seines Herrn befreit, der ihm einst mit dem Königsschwert die Marschrichtung (Indien) festsetzte, und versenkt sich in die alten Gesetzbücher, die heute nicht mehr zum Richten über aktuelle Streitigkeiten, sondern hauptsächlich zum Studium dienen; Umwenden, Hin- und Zurückblättern ist seine neue Richtung geworden. „Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt“, sagt Benjamin dazu (II 437). Die Sprache, die im früheren Leben des Advokaten ihre performative Kraft durch einen »phallogozentrischen« Druck auf seine Seiten erhielt, steht nämlich nunmehr unter der Ordnung der Schrift; auf bedruckten Seiten liegt sie zum freien Blättern bereit. Kafkas Erzähler empfiehlt uns, die Geschichte mit einer derartigen »Umkehr« der Mitteilungsform in Erinnerung zurückzurufen¹⁰⁹.

Es war wohl im Anblick dieses rückwärtsgewandten Lesenden, dass Benjamin sich berechtigt fühlte, auch in jenem Ritt nach dem *nächsten Dorf* den Gestus des Zurückblätterns zu sehen¹¹⁰. Nur sah er sich dort einseitig in die blitzartige Rückwärtsbewegung verwickelt, wohingegen der Dr. Bucephalus in seinen Augen eine geglückte »Dialektik im Stillstand« – eine Überblendung vom Schlachtgetöse zum Blätterrauschen des Studiums – darstellte. Es war aber nicht in dieser sondern in einer weiteren Reitergeschichte-Variation Kafkas, dass er die gelungenste umkehrende »Literarisierung der Lebensverhältnisse« fand. Es handelt sich um eine kleine Cervantes-Variation (1917):

„Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es, im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, dass dieser dann haltlos die verrücktesten Taten aufführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schadeten. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Ver-

¹⁰⁹ „[...] niemand zeigt [heute] die Richtung, viele halten Schwerter, aber nur um mit ihnen zu fuchteln, und der Blick der ihnen folgen will, verwirrt sich. Vielleicht ist es deshalb wirklich das Beste sich wie es Bucephalos getan hat in die Gesetzbücher zu versenken“ (Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, S. 252). Hiermit übt sein Ross-Advokat – weit schärfer als Michael Kohlhaas, der Rosshändler H. von Kleists – Kritik auf die Anschauung der Geradlinigkeit, die Kant in *Metaphysik der Sitten* dem Begriff des strikten Rechts a priori beifügen wollte. In seiner Rechtslehre wollte Kant nach der Analogie zum »Rechten (rectum)« – nämlich zur »geraden Linie« sowie zum darauf basierenden »Gesetz der Gleichheit der Wirkung und Gegenwirkung« – das Bestehen der feudalen Besitzverhältnisse »erlauben«, da sonst die historische Richtung der Menschheit (allmählicher Fortschritt zu der in unendlicher Ferne liegenden republikanischen Verfassung) sich nicht anschaulich konstruieren ließe. Während Kleist sich scheinbar damit begnügt hat, die so konstruierte Richtung der Rechtsordnung bloß durch ein vorübergehendes Partisanentum zu unterbrechen, stellte hier Kafka ihre Konstruktion ganz auf den Kopf. Man könnte sagen: Kafka ging von der „Mittelwelt“ (Benjamin) oder von einer Art epikureischer „Intermundia“ aus, die Kant von seiner Rechtslehre ausschließen wollte (vgl. bes. AA VI, S. 232f.).

¹¹⁰ *Das nächste Dorf* (vgl. 1.1.3.2) wurde wenige Monate früher verfasst als *Der neue Advokat*.

antwortlichkeitsgefühl dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende“. (Zit. nach Benjamin; II 438¹¹¹)

Kafka glückte es hier, die „atemraubende Schnelligkeit“ seiner Zeitreise „einem epischen Pass-Schritt anzugleichen, wie er ihn wohl sein Lebtage gesucht hat“ (II 437) – nur so lakonisch kommentiert Benjamin. Aber aus einer Notiz wissen wir, was er in diesem (im *Jüdischen Rundschau* erschienenen) Essay unerwähnt ließ. Stillschweigend sah er nämlich in dieser invertierten Ritterparodie Parallelen zu den Kafka-Brod-Beziehungen einerseits und zum Rollenspiel der damals bekanntesten Slapstickduos andererseits: Laurel & Hardy und Pat & Patachon, die die Wende zum Tonfilm überlebten, indem sie ggf. mit ihrem angloamerikanischen oder dänischen Akzent das deutsche Publikum unterhielten¹¹²:

„Kafka und Brod – Laurel der seinen Hardy, Pat der seinen Patachon suchte. Dass er dem lieben Gott dieses Divertissement gab, machte Kafka für sein Werk frei, um das sich nun Gott nicht mehr zu kümmern hatte. Kafka gab aber in dieser Freundschaft wahrscheinlich gerade seinem Teufel den Spielraum frei. Er hat vielleicht zu Brod und dessen tiefen jüdischen Philosophemen so gestanden wie Sancho Pansa zu Don Quichote und dessen tiefsinniger Chimäre vom Rittertum. [...] Er hat sich wahrscheinlich für Brod mindestens ebenso verantwortlich gefühlt wie für sich selbst – ja mehr.“ (Aufzeichnung zum Kafka-Essay, verfasst wohl im Frühsommer 1934; II 1220)

Kafkas „Teufel“ Don Quixote wird heute u. a. als Anspielung auf einen chassidischen Schwärmer angesehen, der (wegen seiner wahnwitzigen Kämpfe gegen die angeblichen »bösen Geister«) durch Salomon Maimon mit Don Quixote verglichen worden war¹¹³. Ob Benjamin dieser Hintergrund bekannt war, ist fraglich. Dennoch verstand er diese Erzählung intuitiv als eine Satire auf die jüdische Schwärmerei. Und durch den Slapstick-Vergleich sucht er hier Kafkas eigenartig gelockerte Verbundenheit mit der brodschen Theologie hervorzuheben – ein brauchbares Argument, um bald bei Brecht (im dänischen Svendborg) Kafkas Werke gegen den Verdacht auf einen „jüdischen Faschismus“ (*Notizen Svenborg Sommer 1934*; VI 528) zu verteidigen. Er dachte nicht umsonst an das Dänenpaar Pat & Patachon; dessen Hauptwerk war eben der dreistündige, mit einem »epischen Pass-Schritt« gespielte *Don Quixote* (R: Lau Lauritzen, 1926). Wir möchten jetzt aber vielmehr auf den Vergleich mit Stan

¹¹¹ Vgl. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Kritische Ausgabe, FfM, 1992, S. 38.

¹¹² Laurel & Hardy taten dies in der deutschsprachigen Version ihrer frühen Tonfilme (Rainer Dick, *Laurel & Hardy*, München, 1995. S. 66ff., 217f.; Norbert Aping, *Das Dick-und-Doof-Buch*, Marburg, 2004, S. 53ff.). Zur Reaktion des deutschsprachigen Publikums auf das heute wenig bekannte Dänenpaar Carl Schenström und Harald Madsen vgl. Hauke Lange-Fuchs, *Pat & Patachon*, Schondorf / Ammersee, 1980.

¹¹³ Vgl. Ritchie Robertson, *Kafka und Don Quixote*, in: *Neophilologus*, Vol. 69, 1985, S. 17-24. — Dieser Don Quixote wird auch mit dem Kierkegaardschen »Ritter des Glaubens« (*Furcht und Zittern*, 1843) in Zusammenhang gebracht (Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar*, München, 1975, S. 237).

Laurel & Oliver Hardy achten, da Benjamin auch noch fünf Jahre später (1939) sie heranziehen sollte, um zu erklären, wie man als Kafkaleser „der *jüdischen Theologie ihre komischen Seiten*“ abzugewinnen hat¹¹⁴.

Die Analogie zu Kafkas Erzählung bestand im Folgenden: Wenn der Narr Sancho Pansa am Untergang des Rittertums seinem anachronistisch verrückten Herrn treu blieb, wie der literarische Clown Kafka dem selbstsicheren Judaisten Max Brod, so brauchte auch der »Doof« Stan, der als Stummfilmkomiker seine Karriere begonnen und mit seiner etwas zerbrechlichen, zum Lispeln tendierenden Stimme Angst vor seiner Zukunft hatte, den Beistand des besserwisserischen und stimmvolumenreichen »Dick« Ollie, um – im Unterschied zum atemberaubenden Vagabunden-Abenteuer Chaplins – im »Pass-Schritt« der *slow burn* Gags, die Unbeholfenheit des Jedermann gleichsam mit einer Zeitlupe bis zur Absurdität übertreibend, gemeinsam die Schwelle zum Tonfilm zu überschreiten. Durch ihre wackligen Beziehungen zueinander ruinieren sie ihr Geschäft, aber eben dadurch scheinen sie sich dem Schlimmsten zu entziehen; wie Kafkas Sancho Pansa „durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel [...] von sich abzulenken“ vermochte, so lässt sich auch Stan in den »Abendstunden« – in der abendfüllenden Oper-Parodie *Tue Devil's Brother* (1933) – , dem kühnen Ollie auf dessen unbedachtem Raubzug folgend, vom echten Räuber Fra Diavolo verknechten und leistet bei diesem seinen Wächterdienst als das einzig mögliche »Pfand« zum Überleben, bis er mit Ollie zusammen glücklich von der Hinrichtungsszene wegläuft¹¹⁵.

1939 war der Zeitpunkt, zu dem Benjamin aus der Neufassung seines Kunstwerkaufsatzes die Rede vom therapeutischen Lachen streichen sollte (I 498; dafür trat dort ein flüchtiger Hinweis auf Freuds *Psychopathologie des Alltagslebens* auf). Er tat es nicht nur wegen Adornos Kritik; er selber stellte fest, dass das einst von ihm geschätzte Entspannungspotential sowohl in den neueren Disney-Stücken als auch in den neu aufgekommenen Komikfilmen (Screwballfilmen) unter der wachsenden narrativen Einheit ihrer Handlungen stark schrumpfte¹¹⁶.

¹¹⁴ Brief an Scholem (4. 2. 1939, *Briefe*, Bd. VI, S. 220). Abschließend heißt es dort: „ich denke mir, dem würde der Schlüssel zu Kafka in die Hände fallen, der der *jüdischen Theologie ihre komischen Seiten abgewönne*. Hat es so einen Mann gegeben? oder wärest Du Manns genug, dieser Mann zu sein?“ — Der „apologetische Grundzug“ des im *Jüdischen Rundschau* erschienenen Kafka-Essays ist der Gegenstand seiner späteren Selbstkritik geworden (Brief an Scholem, 12. 6. 1938, *Briefe*, Bd. VI, S. 114).

¹¹⁵ Zur Reaktion des deutschen Publikums vgl. Christian Blees, *Laurel & Hardy*, Berlin, 1993, S. 178f.; Norbert Aping, *Das Dick-und-Doof-Buch*, S. 100ff.

¹¹⁶ Zu Benjamins Distanzierung von Disney vgl. u. a. Miriam Hansens Aufsätze (*Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney*, in: *South Atlantic Quarterly*, No. 92, 1993, S. 27-61; *Benjamin and Cinema*, in: *Critical*

Auch Stan und Ollie kamen mittlerweile dazu, die realen »Teufelsbrüder« Benito & Adolf zu amüsieren¹¹⁷. Was für eine Hoffnung sah er noch in diesem Komikerpaar? Wir möchten nun Freuds Theorie des Humors – die eben den *Don Quixote* als ein Beispiel heranzieht – näher betrachten; dadurch werden wir eine bessere Einsicht in Benjamins fragmentarisch gebliebene Betrachtung des Lachens gewinnen können.

1.2.3.2 Witz, Komik und Humor bei Freud

Cervantes' *Don Quixote* stellt Freud zufolge einen Sonderfall der Komik dar: den Fall, dass unser Lachen über den »komischen« Helden allmählich einer »humorvollen« Achtung vor ihm weicht. Diesen Umstand erläutert Freud am Ende seiner Witzstudie, wo er ganz kurz den Entstehungsmechanismus der „Komik“ (Ersparung von Vorstellungsaufwand) und des „Humors“ (Ersparung von Gefühlsaufwand) betrachtet. Lesen wir zuerst seine *Don Quixote*-Beschreibung: Der Titelheld war

„ursprünglich eine rein komische Figur, ein großes Kind, dem die Phantasien seiner Ritterbücher zu Kopf gestiegen sind. [...] Nachdem aber der Dichter diese lächerliche Person mit der tiefsten Weisheit und den edelsten Absichten ausgestattet und sie zum symbolischen Vertreter eines Idealismus gemacht hat, der an die Verwirklichung seiner Ziele glaubt, Pflichten ernst und Versprechen wörtlich nimmt, hört diese Person auf, komisch zu wirken. Ähnlich wie sonst die humoristische Lust durch Verhinderung einer Gefühlserregung entsteht sie hier durch Störung der komischen Lust.“¹¹⁸

Die komische Lust entsteht Freud zufolge (wie bereits erwähnt) aus dem ersparten Vorstellungsaufwand. Und so auch in diesem Roman; da der Held dem (von uns erwarteten) »eigentlichen« Verhalten des Rittertums überhaupt nicht gewachsen ist, stoßen wir entspannt den so beim Lesen erübrigten Vorstellungsaufwand mit dem Lachen aus. Aber gerade dieser automatische Ausstoß des Lachens wird bald darauf gestört, indem er – angesichts der unnachgiebigen Ernsthaftigkeit des Helden und der wie auch immer anhaltenden Treue des Dieners – uns

Inquiry, Winter 1999, S. 341ff.). In der Screwball-Komödie kannte sich Benjamin wohl nicht aus; er nennt lediglich Frank Capras *You Can't Take It with You* (1938) als ein Beispiel für die „Komplizität der Filmindustrie mit dem Faschismus“ (Brief an Horkheimer, 24. 6. 1939; *Briefe*, Bd. VI, S. 304f. – Auf die Werke von Howard Hawks hätte er wohl anders reagiert).

¹¹⁷ Zu Hitlers Reaktion vgl. Markus Spieker, *Hollywood unterm Hakenkreuz*, Trier, 1999, bes. S. 237; Felix Moeller, *Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin, 1998, S. 330f.; Aping, op. cit., S. 159f. — Der Laurel&Hardy-Fan Mussolini kam schließlich dazu, ihrem Produzenten Hal Roach (vermittelt durch seinen Sohn Vittorio) eine Koproduktion der Opernfilme vorzuschlagen; sein Vorhaben konnte nur am Widerstand der Hollywood-Kinowelt scheitern (Randy Skretvedt, *Laurel and Hardy*, Beverly Hills, 1987, S. 333f.; Charles Higham, *Merchant of Dreams*, New York, 1993, S. 270f.).

¹¹⁸ *Studienausgabe*, Bd. IV, S. 215.

überflüssig oder gar unangemessen vorkommt; also erübrigt sich schließlich die Zwerchfellbewegung selbst als unnötiger Aufwand. Aus dieser Ersparung von Gefühlsaufwand entsteht hier der Humor.

Als Humor ist dies allerdings ein untypischer Fall. Denn Freud zufolge wird normalerweise kein komisches Gefühl zum Humormachen geopfert; erspart werden meist Gefühle anderer Art (Mitleid, Ärger, Schmerz, Rührung usw.), und zwar zugunsten eines mehr oder weniger komisch vorkommenden Humors. Als Beispiel dafür nennt Freud den Galgenhumor und die *Simplicissimus*-Karikaturen (wohl vor allem Thomas Theodor Heines Blätter); dort zeigt der Humorist, wie das Mitleid mit den in Bedrängnis geratenen Figuren (ob dem Humoristen selbst oder seinen Schöpfungen) erspart werden kann, und aus dieser Ersparung bekommt der Betrachter ggf. auch die komische Lust über das (unerwartetermaßen entspannend wirkende) Verhalten der Figuren. Don Quixote aber erzielt die humoristische Wirkung ohne distanzierende Gleichgültigkeit, nur durch ein (an sich komisch wirkendes) Übermaß an Ernsthaftigkeit, und es ist dieses komische Gefühl, das bei uns allmählich in humoristische Lust verwandelt wird.

Dieser Unterschied ändert jedoch nichts daran, dass der Endeffekt nicht unähnlich ist; wie Cervantesleser allmählich von dem Idealismus des Helden ergriffen werden, so werden auch die Zuschauer des Galgenhumoristen – sobald sie merken, dass solch eine mutige Gleichgültigkeit eigentlich „einen großen Aufwand von psychischer Arbeit“ benötigen würde – von derselben Einstellung „gleichsam an[gesteckt]“¹¹⁹ und empfinden selber etwas Erhebendes. Die Frage, die Freud nun zu beantworten hat, ist folgende: Wie wird die Erhebung, die den Empfänger des Humors »ansteckt«, beim Humoristen selbst ermöglicht? Wie gelingt es ihm, mitten in einer unlustigen Situation (Verfolgung, Hinrichtung usw.) sich doch noch Lust zu verschaffen? Dies scheint im Vergleich zum Witz und zur Komik auf eine sonderlich glückliche Leistung des psychischen Apparats zu verweisen. Denn die Lust am Witz und an der Komik ist in so einer Situation ungenießbar (da durch Unlust ausgeglichen), während der Humorist gerade die sonst unvermeidliche Unlust erspart und sie in Lust verwandelt, und zwar wie von selbst, ohne bewusste Bemühungen darum (sonst fände er keine Lust). Auch Don Quixote – der nichthumoristische Humormacher – schenkt uns aus seinem Missstand heraus immer weitere komische Lust, die wir bald in humoristische Lust umwandeln können. Woher kommt dieser Ertrag des Humors?

Freud stieß hier auf eine der wesentlichen Schwierigkeiten seiner Theorie des Lachens. Er suchte im Witzbuch die Ökonomie der drei Arten des Lustgewinns (Witz, Komik, Humor) wie

¹¹⁹ S. 214.

folgt zu erklären: Der Lustgewinn des Witzes rührt davon her, dass er – um das, was unser psychischer Apparat stets aus dem Bewusstsein verdrängt zu halten sucht, in den Diskurs einzuschleusen – momentan unseren psychischen Hemmungsaufwand aufhebt. Die Komik bringt Lust dadurch hervor, dass sie den Vorstellungsaufwand, mit dem unser psychischer Apparat normalerweise automatisch belastet ist, momentan erübrigt. Und der Ertrag des Humors ist wie gesagt als die Ersparung von Affektaufwand aufzufassen. — Aber in all den drei Fällen blieb das, was Freud als ihre »ursprüngliche« Lustquelle betrachtete, im Dunklen; wenn er sie jeweils bis in die Lust der Kindheit zurückverfolgte, kam ihm ihr Lustcharakter selbst fraglich vor.

a.) Im Fall der **Witzeslust** verhält sich Freud zufolge die Lust der Hemmungsaufhebung – obwohl sie den „wesentlichen“ Bestandteil des Lustgewinns ausmacht – nur wie eine „Hülle“ zu ihrem „Kern“: zu der „ursprünglichen Spiellust“ (Lust aus der freien Verwendung von Wort oder Gedanken), die man in den kindlichen Wortspielen ungehemmt genossen hat und deren spielerische Technik auch bei der Witzbildung mit am Werk ist¹²⁰. Und diese »ursprüngliche« – qualitativ andersartige – Lust lässt sich nicht auf die gleiche Weise berechnen wie die Witzeslust (Aufhebungslust) selbst. Was nun bedeutet es, dass das explosive Lachen am Witz in seinem Kern eine derart fremde Lust verbirgt? Freud konnte sich im Witzbuch keinen näheren Blick in diesen unberechenbaren Lustkern verschaffen; erst durch die Beobachtung der unermüdlich wiederholten Fort-Da-Spiele seines kleinen Enkels gelangte er später zur Annahme, dass im Kinderspiel eine Tendenz am Werk sein dürfte, die sich – mag sie auch dem Lustprinzip nicht immer widersprechen – anscheinend dem Begriff des Lustgewinns bzw. der Unlustvermeidung nicht zweifelsfrei unterordnen lässt. Und er glaubte eine solche Tendenz im neurotischen Wiederholungszwang der Erwachsenen wiederfinden zu können. Ferner kam er zur Annahme, dass dem Lustprinzip ein anderes Prinzip (das Nirwanaprinzip, das dem destruktiven Todestrieb zugehört) zugrunde liege; und dass das erstere als eine Modifikation des letzteren anzusehen sei¹²¹.

b.) Auch bei der Betrachtung der **komischen Lust** stieß Freud – an deren mutmaßlich „infantilen Wurzeln“ – auf einen qualitativen Unterschied. Er stellte fest: Man lacht über die Kinder nicht so sehr wie über die Erwachsenen, obwohl Kinder mit ihrem übermäßigen Bewegungsaufwand und ihrem peinlich ungeschickten Verhalten all die Bedingungen erfüllen, die „beim Vergleiche mit dem unsrigen eine komische Differenz ergeben“. Man lacht zwar über das

¹²⁰ S. 130, 218 (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920; *Das ökonomische Problem des Masochismus*, 1924).

¹²¹ Näheres zum Zusammenhang zwischen diesen Betrachtungen und der frühen Witztheorie vgl. Samuel Weber, *Freud Legende*, Wien, 1989, S. 86ff.

»kindische« Verhalten eines Erwachsenen, man fühlt dabei etwa: »der macht es so, wie ich es als Kind gemacht habe«. Aber über dasjenige des Kindes nicht; man würde es höchstens mit Lächeln beobachten. Man wird es nur dann belachen, wenn es entweder „sich nicht als Kind, sondern als ernsthafter Erwachsener gebärdet“, oder wenn man sich selbst zum Spielpartner des Kindes herabsetzen will¹²². Aus diesem Umstand schließt Freud auch darauf, dass das Lachen der Kinder einen anderen Charakter hat als das des Erwachsenen; da Kinder selber wohl noch nicht in der Lage sind, das »kindisch« unreife Verhalten der anderen mit einem sicheren Abstand als »komisch« anzusehen, könnte man das Motiv ihres Lachens nur als Überlegenheitsgefühl oder als Schadenfreude (»Du bist ungeschickt gestolpert, und ich nicht«) bezeichnen, ansonsten müsste man es als „reine“ Lust¹²³ bezeichnen – in dem Sinne, dass ihre »Reinheit« bei uns verloren gegangen ist:

„Gewisse Lustmotive des Kindes scheinen uns Erwachsenen verlorenzugehen, dafür verspüren wir unter den gleichen Bedingungen das »komische« Gefühl als Ersatz für das Verlorene. / Dürfte man verallgemeinern, so erschiene es recht verlockend, den gesuchten spezifischen Charakter des Komischen in die Erweckung des Infantilen zu verlegen, das Komische als das wiedergewonnene »verlorene Kinderlachen« zu erfassen. Man könnte dann sagen, ich lache jedesmal über eine Aufwandsdifferenz zwischen dem anderen und mir, wenn ich in dem anderen das Kind wiederfinde“¹²⁴.

Die im Komisch-Lächerlichen wieder gefundene Lust ist also immer ein Ersatz: etwas ganz anderes als „das Verlorene“ selbst. Müssen wir aber – wenn die uns Erwachsenen bekannte Lust immer eine »unreine« ist im Vergleich zur »reinen« kindlichen – die letztere eigens als »Lust« bezeichnen, im Sinne des uns bekannten Lustprinzips? Das ist die Frage, die Freud hier im vorsichtigen Leser erweckt; bereits hier bekundet sich sein Zweifel an dem Lustcharakter des Kinderspiels, der später in *Jenseits des Lustprinzips* zum Vorschein kommen sollte. Eben daher revidiert er gleich darauf Bergsons These, wonach das Komische eine Nachwirkung der erinnerten *Kinderfreuden* sei: man müsse stattdessen

„zugeben, dass der das Komische ergebende Vergleich [des Vorstellungsaufwandes] nicht etwa alte Kinderlust und Kinderspiel erwecken müsse, sondern dass es hinreiche, wenn er an kindliches Wesen überhaupt, vielleicht selbst an *Kinderleid* rühre“¹²⁵.

Das, was man am Komischen als etwas Verlorenes erkennt und als »reine« kindliche Lust zu bezeichnen geneigt ist, ist also eben von dem uns naheliegenden Lustprinzip (Ökonomie der Leidvermeidung) »gereinigt«. Und das Komische wirkt auf uns in diesem Sinne »entspannend«; lachend freuen wir uns, dass wir weder so maßlos leiden noch vor Freude so ausgelas-

¹²² Studienausgabe, Bd. IV, S. 207.

¹²³ Freud wiederholt diese Bezeichnung dreimal: S. 207f.

¹²⁴ S. 208f.

¹²⁵ S. 209 (Hervorh. v. T. M.).

sen sein müssen wie Kinder. Wenn das komische Spiel das Maß unseres »unrein« gezähmten, entschärften Lustgefühls zu übersteigen droht – wenn z. B. das *tit for tat* des Slapstick übermäßig eskaliert – , werden wir Erwachsene weniger Lust als vielmehr Verlegenheit empfinden¹²⁶; uns mag es ebenso peinlich, lästig oder beunruhigend vorkommen wie ein unermüdlich fortgesetztes Kinderspiel oder wie der neurotische Wiederholungszwang. Das ist wohl der Grund dafür, dass wir die Kinder höchstens mit Lächeln beobachten wollen. Und wohl auch der Grund für die Verachtung des Slapstick bei manchen »anständigen« Menschen; sie scheuen dessen Genuss, da die sich dort wiederholenden Vergeltungsspiele auf das Jenseits des Lustprinzips verweisen.

c.) Während die »ökonomische« Berechenbarkeit der Witzes- und der komischen Lust erst dann fraglich wird, wenn man ihre Quelle bis in die Kindheit zurückverfolgt, ist die **humoristische Lustquelle** schon beim erwachsenen Humoristen selbst rätselhaft¹²⁷. Freud betrachtet es zwar wieder durch einen Vergleich mit dem Infantilen. Diesmal aber geht es nicht bloß darum, vom Standpunkt des Erwachsenen her den psychischen Vorgang der Kinder zu beobachten. Der Humorist mag zwar (wie in der Komik) jemand anderen wie ein Kind betrachten, aber er ist Freud zufolge in der Lage, diese Einstellung auch gegen seine eigene Person zu richten; seine humoristische Einstellung besteht darin, dass er sich selbst wie ein Kind behandelt und zugleich gegen dies Kind die Rolle des überlegenen Erwachsenen spielt (und diese sich perspektivisch verschiebende Einstellung kann auch diejenigen Betrachter »anstecken«, die zuerst die Szene nur als komisch empfanden). Also wird der Humor wie ein erneuter Auszug aus dem Standpunkt des Kindes aufgefasst.

Freud hat diese Auffassung, die im Witzbuch nur flüchtig angedeutet war¹²⁸, in *Der Humor* (1927) vor dem Hintergrund seiner neuen Topik (Es / Ich / Über-Ich) genauer formuliert. Demnach ist die humoristische Perspektivenverschiebung als eine besonders glückliche Zusammenarbeit von Ich und Über-Ich anzusehen; die beiden Instanzen können je nachdem, wie das Über-Ich als die väterliche Instanz seine Herrschaft über das kindliche Ich etabliert hat, in

¹²⁶ „Wo die Situationskomik durch Wiederholungen wirkt, stützt sie sich auf die dem Kinde eigentümliche Lust an fortgesetzter Wiederholung (Fragen, Geschichten erzählen), durch die es dem Erwachsenen zur Plage wird. Die Übertreibung, welche auch dem Erwachsenen noch Lust bereitet, insofern sie eine Rechtfertigung vor dessen Kritik zu finden weiß, hängt mit der eigentümlichen Maßlosigkeit des Kindes [...] zusammen“ (S. 210).

¹²⁷ Auch beim Witzmacher stieß Freud zwar auf ein Rätsel der Lustökonomie; es lag aber in der Tatsache, dass der Witzmacher selber nicht aktiv am Lachen teilnehmen kann, d. h. dass bei ihm der Genuss der Witzeslust gedämpft zu werden scheint. Auf diese Frage kommen wir bald (in 2.3.3.) zurück.

¹²⁸ S. 217.

schwierigen Konflikt miteinander geraten, aber im Humor verschaffen sie sich einen Ausweg daraus. Freud beschrieb bekanntlich die Herkunft und die Leistung des Über-Ichs wie folgt¹²⁹: Das Kind, dessen Triebentwicklung sich im narzisstischen Stadium befindet, lernt bald seinen Ödipuskomplex zu verdrängen. Das infantile Ich stärkt sich dabei – anhand der Erkenntnis, dass die Erfüllung seiner Ödipuswünsche vom Vater verhindert wird – „für diese Verdrängungsleistung, indem es dies selbe Hindernis in sich aufrichtete. Es lieh sich gewissermaßen die Kraft dazu vom Vater aus“. Die durch diese innere Differenzierung des Ichs aufgerichtete väterliche Instanz ist das Über-Ich; und vom letzteren erhält das Ich eine Mahnung (*du sollst wie der Vater sein*) und ein Verbot (*so darfst du nicht sein, manches bleibt dem Vater vorbehalten*) zugleich. Wegen dieser Anleihe bewahrt das Über-Ich auch später, nach dem weiteren Verlauf der Verdrängung (durch Religionslehre, Unterricht, Lektüre usw.), den Charakter des Vaters und herrscht als Gewissen oder als Schuldgefühl über das Ich¹³⁰. Auch wenn seine Herrschaft dem Ich oft lästig vorkommt, braucht das Ich seine Beihilfe; denn sonst kann das Ich die kräftige Triebregung des Es – die das Ich vor allem zum unmittelbaren Lustgewinn bewegt – nicht zur Anpassung an die Forderung der Außenwelt (Realität) steuern. Mit Hilfe des Über-Ichs strebt also das Ich als der Repräsentant der Außenwelt nach einem Kompromiss mit dem Lustprinzip; es

„gleicht so im Verhältnis zum Es dem Reiter, der die überlegene Kraft des Pferdes zügeln soll [...]. Wie dem Reiter, will er sich nicht vom Pferd trennen, oft nichts anderes übrigbleibt, als es dahin zu führen, wohin es gehen will, so pflegt auch das Ich den Willen des Es in Handlung umzusetzen, als ob es der eigene wäre“¹³¹.

Das Ich hat aber nicht nur Schwierigkeiten mit diesem wilden Es; in pathologischen Fällen wird es vielmehr durch den überstarken Einspruch des Über-Ichs gequält, das als der „Anwalt der Innenwelt“¹³² weniger zur Triebbändigung denn vielmehr zur Durchsetzung der wilden Forderung des Es – und zwar zur Durchsetzung des Todestribs statt zur Erfüllung des Eros – Beitrag leistet. In der Hysterie und in der Zwangsneurose wird das Ich zu dermaßen heftigen Kämpfen gegen das Über-Ich gezwungen, dass seine Leistung der Forderung der Außenwelt nicht mehr entsprechen kann (psychiatrische Behandlung wird nötig). In der Melancholie wird es sogar nicht einmal widerstandsfähig gegen das Über-Ich, denn das letztere reißt dabei das ganze Bewusstsein an sich und wütet

¹²⁹ Hier folgen wir einfach dem »androzentrischen« Modell Freuds, da wir nur männliche Autoren oder Künstler behandeln.

¹³⁰ *Das Ich und das Es* (1923), in: *Studienausgabe*, Bd. III, S. 301f.

¹³¹ S. 294.

¹³² S. 303.

„gegen das Ich mit schonungsloser Heftigkeit [...], als ob es sich des ganzen im Individuum verfügbaren Sadismus bemächtigt hätte. [...] Was nun im Über-Ich herrscht, ist wie eine Reinkultur des Todestriebes, und wirklich gelingt es diesem oft genug, das Ich in den Tod zu treiben, wenn das Ich sich nicht vorher durch den Umschlag in Manie seines Tyrannen erwehrt.“¹³³

Im Humor lernt Freud nun eine besondere Beziehung des Über-Ichs zum Ich kennen, die von dieser strengen Herrschaft stark abweicht. Denn während der Melancholiker sich selbst zum Tode verurteilt, behauptet sich der Galgenhumorist psychisch gegen das Todesurteil. Wenn er auf dem Schafott mit humoristischer Perspektivenverschiebung die ermutigende innere Stimme erheben kann: »Ich bin zu groß(artig), als dass diese Anlässe mich (wie ein Kleinkind) peinlich berühren sollten«¹³⁴, so bedeutet es einen „Triumph des Narzissmus“, in dem das Ich das Lustprinzip behalten kann:

„Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind. [...] Der Humor [...] bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.“¹³⁵

Zur Leidensvermeidung sucht man sonst in Drogen, Mystik oder Wahnsinn Zuflucht und gerät dadurch nicht selten in einen Teufelskreis; im Rausch vergisst man die täglichen Erfordernisse und verschärft so seine Notlage (und ohnehin greift das Über-Ich auch in den Rausch ein, so dass das Ich – wie in Benjamins *Tagebuch*¹³⁶ – ins Jenseits des Lustprinzips gedrängt wird). Im Humor aber entzieht sich das Ich diesem Zirkel. Freud erklärt diesen Sieg des Ichs mit der Annahme, dass es hier mit dem Über-Ich „zusammenfließt“ und seinen Akzent auf das letztere verschiebt:

„Das Über-Ich ist genetisch Erbe der Elterninstanz, es hält das Ich oft in strenger Abhängigkeit, behandelt es wirklich noch, wie einst in frühen Jahren die Eltern – oder der Vater – das Kind behandelt haben. Wir erhalten [...] eine dynamische Aufklärung der humoristischen Einstellung, wenn wir annehmen, sie bestehe darin, dass die Person des Humoristen den psychischen Akzent von ihrem Ich abgezogen und auf ihr Über-Ich verlegt habe. Diesem so geschwellten Über-Ich kann nun das Ich winzig klein erscheinen, alle seine Interessen geringfügig, und es mag dem Über-Ich bei dieser neuen Energieverteilung leicht werden, die Reaktionsmöglichkeiten des Ichs zu unterdrücken.“¹³⁷

Eine solche temporäre Akzentverschiebung hat, wie Freud anschließend bemerkt, therapeutische Wirkungen, indem sie (in der Paranoia) die Besetzung der Wahnideen schwächt oder (in

¹³³ S. 319f.

¹³⁴ So übersetzt Freud im Witzbuch das Gefühl des Humoristen; *Studienausgabe*, Bd. IV, S. 217.

¹³⁵ *Der Humor*, in: *Studienausgabe*, Bd. IV, S. 278.

¹³⁶ Vgl. 1.1.2.2.

¹³⁷ S. 280.

der Melancholie) einen Übergang zur Manie einleitet; der Patient entzieht sich dadurch den schlimmsten Folgen der Herrschaft des Über-Ichs. Beim Humoristen besänftigt wohl eine solche Besetzungsverschiebung das (sonst rigorose) Verhalten seines Über-Ichs. — Mit dieser Vermutung setzt sich Freud durch, obwohl sie widersprüchlich erscheint; und er schätzt den humoristisch geleisteten kleinen Lustgewinn hoch:

„Man wird sagen, es stimmt schlecht zu diesem Charakter, dass es [das Über-Ich] sich herbeilässt, dem Ich einen kleinen Lustgewinn zu ermöglichen. Es ist richtig, dass die humoristische Lust nie die Intensität der Lust am Komischen oder am Witz erreicht, sich niemals im herzhaften Lachen ausgibt; es ist auch wahr, dass das Über-Ich, wenn es die humoristische Einstellung herbeiführt, eigentlich [...] einer Illusion dient. Aber dieser wenig intensiven Lust schreiben wir – ohne recht zu wissen warum – einen hochwertigen Charakter zu, wir empfinden sie als besonders befreiend und erhebend. Der Scherz, den der Humor macht, ist ja auch nicht das Wesentliche, er hat nur den Wert einer Probe [...]. Er will sagen: Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen! / Wenn es wirklich das Über-Ich ist, das im Humor so liebevoll tröstlich zum eingeschüchterten Ich spricht, so wollen wir daran gemahnt sein, dass wir über das Wesen des Über-Ichs noch allerlei zu lernen haben.“¹³⁸

Freud fühlt sich von einem derart tröstlichen Spruch des Über-Ichs ermuntert. Auch bei der Lektüre des *Don Quixote*. Denn in diesem Ritter sieht er nicht nur eine komische Person, die über Kinderspiele nicht hinaus gewachsen ist; wenn er allmählich vor ihm als dem idealistischen Herrn zu achten lernt, versetzt er sich zunächst (wie ein Sancho Pansa) ins Niveau der Kinderspiele und schöpft aus diesem Standpunkt heraus, nunmehr mit einer humoristischen Perspektivenverschiebung, eine – wenn auch nur kleine – tröstlich erhebende Kraft der Hoffnung, des Entrinnens oder des Entwachsens. Kafka hat in seiner *Don Quixote*-Variante diese humoristische Verschiebung in den Vordergrund gebracht, indem er die Erzählperspektive auf den unbeholfenen Diener des Ritters verlegte.

1.2.3.3 Humor und Slapstick: das Lachen jenseits des Lustprinzips

Die wenig intensive Lust des Humors hat in quantitativer Hinsicht nur geringe Wirkungen; das Leiden wird dadurch etwas gelindert, die komische Lust leicht modifiziert¹³⁹. Sie vermag aber die Einstellung unseres Über-Ichs gründlich zu ändern. Beim Lachen über den Witz oder das Komische bleibt die Herrschaft des Über-Ichs als solche unberührt; das vom letzteren Verdrängte findet dabei höchstens *vorbewusste* Fluchtwege. In der humoristischen Einstellung hingegen kommt das Über-Ich als wohlwollender Vermittler zwischen dem Anspruch der Außenwelt und dem Lustprinzip der Innenwelt dem Ich entgegen. Hierin ist die Hoffnung auf jene „therapeutische Sprengung des Unbewussten“ zu suchen; die Hoffnung nämlich, dass das

¹³⁸ S. 281f.

¹³⁹ Studienausgabe, Bd. IV, S. 216.

Ich, das als der »Reiter« des zügellos herumlaufenden Es sich zur atemberaubenden Fahrt gezwungen sah, auf den Rat des tröstlich gewordenen Über-Ichs hin seine Beziehungen zum inneren Trieb und zur Realität der Außenwelt umgestalten kann. (Unter der Einschränkung freilich, dass diese Hoffnung »nicht für uns« bestimmt ist; nicht die Notlage selbst wird dadurch geändert, sondern nur unser Verhalten zu ihr.) Das von Freud gebrauchte Bild des reitenden Ichs weist in diesem Sinne lockere Parallelen zu den Reiterfiguren Kafkas auf, die Benjamin im Schlussteil des Kafka-Essays betrachtet (II 433ff.): Wenn der atemberaubend scheinende Ritt des *Indianers*, des *Kübelreiters* und des *Nächsten Dorfs* das Bild des Ichs darstellte, das sich immer noch von der eigensinnigen »Anwaltschaft« des Über-Ichs bedroht fühlte, so scheint der Dr. jur. Bucephalus den nunmehr beruhigten Anwalt des Es (Anwalt-Es) zu verkörpern; und der auf der mageren Rosinante reitende „Teufel“ Don Quixote tritt als das Bild des unschädlich gemachten Über-Ichs in die humoristischen Beziehungen zum Ich seines Dieners, das dem erschöpfenden Ritt entwachsen ist. Das Über-Ich des Autors, das in Erzählungen wie *Das Urteil* oder *Der Prozess* sein Ich immer wieder unter maßlos grausamer und verdorbener Patriarchie misshandelt hat, zeigt sich hier bereit, in ihm etwas von der »nicht zu ertötenden Munterkeit« des Lebens zu erwecken, wie es auch in jenem Gesang der Mäusin der Fall war¹⁴⁰.

Benjamin bemerkte ein derartiges Potential der humoristischen Einstellung nicht erst im Kafka-Essay, sondern bereits in einem frühen Fragment, das er eben parallel zur Lektüre des freudschen Witzbuchs – allerdings ohne Bezugnahme auf Freud – verfasst hatte: *Der Humor* (1917/18). Es verdient Beachtung, obwohl er die dortige knappe Bemerkung auch noch später – als er sie in Bezug auf Gottfried Keller und J. P. Hebel wieder aufgriff (II 281ff, 287ff, 628) – nicht systematisch weiterführen konnte. In diesem Fragment unterscheidet er den Humor vom Witz mit der Begründung, dass der letztere auf dem „Wort“ beruhe und daher mit der „Mystik“ verwandt sei, wohingegen man im Humor wortlos an dem „Vollstreckungsakt“ des Lachens teilnehme; der Humor sei ein »despotischer« Akt, da er auf die in Bedrängnis geratenen Personen teilnahmslos „ohne Urteil“, ohne rechtliche (mit dem Wort vermittelte) Begründung, gerichtet werde, aber er sei auch nicht „rechtswidrig“, da er die „Integrität der Person“ nicht verletze¹⁴¹. Und nicht nur der Despot, sondern auch „das Volk“ oder „die Masse als Ganze“ kann Benjamin zufolge eigentlich das Subjekt dieser „urteilslosen Vollstreckung“ des

¹⁴⁰ Zur Despotie des Über-Ichs bei Kafka vgl. u. a. Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge (Mass.), 1991.

¹⁴¹ Als „ein klassisches Beispiel“ dafür zieht Benjamin Salomo Friedländer heran, der, als seine Frau über das Schreien ihres Säuglings klagte, antwortete: „Schmeiß es doch weg“: „Es geschieht dem Kinde unter Ignorierung der Person in ihm Gerechtigkeit, es darf schreien“ (VI 130).

Humors werden: „Nur gegenwärtig macht die Distanz, die man von der Masse in der Sphäre des Wortes hat, es dem hochstehenden einzelnen unmöglich in der Sphäre des Humors in sie einzugehen“ (VI 130).

Ohne auf den noch ungeklärten begriffshistorischen Hintergrund dieser Betrachtung (die Frühromantik, Jean Paul¹⁴² usw.) einzugehen, können wir zumindest folgendes feststellen: Im Kontext seiner Sprachtheorie stellte diese urteilslose Vollstreckung des Lachens einen Ausweg aus der Urteilsform der gefallenen Menschensprache dar; sie trat als eine Alternative zur auratischen Mitteilungsform auf. Denn während wir in der auratischen Erfahrung den unartikulierbaren »Hauch« erst als den stummen Widerstand der Dinge gegen die Urteilsbildung auftreten sehen¹⁴³, geben wir beim humoristischen Lachen spontan die verbale Beurteilung auf. Kein Wunder also, dass Benjamin später das „kollektive Gelächter“ des Kinopublikums der auratischen Rezeption des Kultbildes gegenüberstellen sollte. Und in dieser Auffassung können wir vielleicht eine Parallele zur vorhin genannten kantischen Theorie des Lachens sehen; denn auch Kant hatte das sich konvulsivisch verbreitende Lachen der Abendgesellschaft als ein *therapeutisches* Gegenstück zur »auratisierenden« ästhetischen Beurteilung aufgefasst: als ein „Spiel mit ästhetischen Ideen“¹⁴⁴.

Zu achten ist aber auch auf die Parallelen zu Freud. Denn wie der letztere sah auch Benjamin im Humor einen Ausweg aus der Melancholie, einen andersartigen Seelenfluss aus den »Quellen« der tieftraurigen Innenwelt; er sieht z. B. in der stillen „Brunnentiefe“ der „Grundtrauer“ Gottfried Kellers den „humor“ sich sammeln (II 290)¹⁴⁵. Seine These, dass der Witz als ein mystisches Urteil des Wortes und der Humor als eine despotisch-urteilslose Vollstreckung des Lachens aufzufassen sei, berührt Freuds Theorie in folgenden Punkten: α.) in der Auffassung

¹⁴² Die Beziehung zwischen dem Witz und dem Humor bei Jean Paul wird zwar später, zeitgleich mit dem Kafka-Essay, in der Rezension über Max Kommerells *Jean Paul* (1933) besprochen (1934; III 411ff.), aber nur anhand der kommerellschen Deutung dazu und unter der verschärften Pressezensur.

¹⁴³ Vgl. 1.1.1.2.

¹⁴⁴ In der *Kritik der Urteilskraft* suchte Kant die Eigenart des Lachens darin, dass es uns – anders als die rein ästhetische Beurteilung, die mit einer »auratischen« Einhauchung der ästhetischen Ideen Anspruch auf Mitteilbarkeit erhebt – mit heftiger Atembewegung von der Urteilsbildung abhält; es verwickelt uns körperlich (ohne »auratische« Ruhe) ins »Spiel mit ästhetischen Ideen«, wobei die Mitteilung nicht durch sprachlich artikuliert Urteile sondern in organischen Spannungsverschiebungen unseres Gemüts erfolgt (B 224f.; § 54). Bei dieser Betrachtung des Lachens macht Kant allerdings keine Unterscheidung zwischen Witz, Komik und Humor; bei ihm war der „Witz“ (wie bei den anderen Autoren des 18. Jahrhunderts) ein weit umfassenderer Terminus als bei Freud und Benjamin (vgl. Kants *Anthropologie*, AA VII, S. 221ff.).

¹⁴⁵ *Gottfried Keller* (1927); zitiert als das Motto dieses Kapitels.

von der Teilnahmeform der Personen; und β .) in der Auffassung von der Urteilsbildung des Ichs.

α .) Freud weist darauf hin, dass man über den eingefallenen Witz – obwohl man daran Lust empfindet – nicht selber lachen kann; dass man darüber erst mit einem Zuhörer zusammen lachen darf, wohingegen man die humoristisch erzeugte Lust (und auch die komische Lust) für sich behalten kann¹⁴⁶. Man erzählt nämlich den Witz mit eher ernster Miene, um darauf ins Gelächter der Zuhörer mit einer gemäßigten Lache einstimmen und so indirekt – wie auf dem Umweg über den Eindruck der zum Lachen gebrachten Person – die Lust des ihm eigentlich unerlaubten Lachens nachholen zu dürfen¹⁴⁷. Der Witzmacher genießt also, mit Benjamin zu reden, nur eine beschränkte und durch *Worte* vermittelte Teilnahme am kollektiven »Vollstreckungsakt« des Lachens, was beim Humoristen nicht der Fall ist. Auch das von Benjamin bemerkte Teilnahmegefälle zwischen der »Masse als Ganzer« und den einzelnen Humoristen findet bei Freud eine Bestätigung: nicht alle seien der humoristischen Einstellung fähig, „vielen fehlt selbst die Fähigkeit, die ihnen vermittelte humoristische Lust zu genießen“, sagt er¹⁴⁸.

β .) Die Bildung von Witz und Humor erfolgt zwar laut Freud gleichfalls „automatisch“, d. h. nicht als eine bewusste Urteilsbildung des Ichs; sie erfolgt höchstens im *Vorbewussten*¹⁴⁹. Aber die Witzararbeit weist oft den Denkvorgang auf, der auf eine Zwischenstufe zwischen der unbewussten Verdrängung und einem bewussten (Negations-)Urteil zu lokalisieren ist¹⁵⁰; insofern lässt sich der Witz mit dem Urteil eines Mystikers vergleichen, dessen Logik dem normalen bewussten Denken unseres Ichs verborgen bleibt. Das Ich des Witzmachers und das Ich desjenigen, der den Witz »versteht« (d. h. mit dem Lachen darauf reagiert), überlassen sich diesem gleichsam »mystischen« Urteil des Unbewussten; sie nehmen daher nicht an einer „urteilslosen Vollstreckung“ des Lachens teil. — Die Teilnahme am urteilslosen Lachen gelingt aber auch demjenigen nicht, der bloß aus komischer Lust lacht; denn sein Ich bleibt dabei auf dem Standpunkt des Erwachsenen, der durch die automatische Vergleichsarbeit faktisch ein fertiges Urteil über den belachten Gegenstand fällt. Nur derjenige, der humoristisch seinen psychischen Akzent zwischen Ich und Über-Ich frei verschiebt, vermag lachend oder

¹⁴⁶ Studienausgabe, Bd. IV, S. 135ff., 212f.

¹⁴⁷ S. 146f; Freud vergleicht dort diese Lustökonomie des Witzes mit der Investition des Unternehmers, der später mit einem höheren Gewinn belohnt werden will.

¹⁴⁸ S. 282.

¹⁴⁹ S. 142, 157, 216f.

¹⁵⁰ S. 163.

auch unter Tränen lächelnd das jeweils von seinem Ich (unter der Vormundschaft vom Über-Ich) gefällte Urteil außer Kraft zu setzen.

Soviel zu Benjamins Betrachtung des humoristischen Lachens. Kommen wir nun auf die eigentliche Frage dieses Abschnitts zurück: Wie können wir im Kontext dieser Theorien die Wirkung des genannten Komikerpaars auffassen?

Kafkas Sancho fügte durch die gelockerte Treue zu seinem lächerlichen »Teufel« seiner Komik einen humoristischen Beiklang hinzu. Eine ähnliche Leistung sah Benjamin auch in Laurel. Dessen Partnerschaft mit der unbeholfenen, sich oft gleichermaßen kindisch verhaltenden Vaterfigur Hardy erweckt – wie eine Illustration vom »eingeschüchterten Ich« und dem »geschwellten Über-Ich« (Freud) – abwechselnd komische und humoristische Lust in uns. Die »Despotie« der Außenwelt, die sowohl in den Produktionsverhältnissen ihrer Filme als auch in deren Handlungen herrscht, bleibt dabei bestehen; Stan und Ollie sind nicht nur in ihrem Rollenspiel der destruktiven Gewalt (Unfall, Folter, Verfolgung...) ausgeliefert, sondern sie müssen wie gesagt auch das Schicksal dulden, den faschistischen Diktatoren Vergnügungen anzubieten, damit ihr finanziell schwaches Studio sich gegen die großen Produktionsfirmen behaupten kann. Die Hoffnung liegt nur darin, dass sie mit ihrem Rollenspiel die Betrachter eventuell zu einer psychischen Akzentverschiebung veranlassen können¹⁵¹.

Die Heiterkeit ihrer Filme beruht eben auf der Grausamkeit der Handlung. Die Zerstörung der Häuser und Fahrzeuge, die sonst (ob im Krieg oder im Alltag) als traumatische Vorfälle aufträte, spielt sich bei ihnen in der strahlenden südkalifornischen Sonne ab, und zwar in einem derart verlangsamten Tempo – verbunden mit der bizarren Intensivierung des jeweiligen Schlags – , dass das normale Maß der Vergeltung, dem sie anfänglich folgen zu wollen schienen, bald ganz unterlaufen wird¹⁵². Wegen dieser merkwürdig erheiternden Rhythmik der Zerstörung steht ihr Schauspiel jenem infantilen Fort-Da-Spiel näher als einem psychologischen Drama der Erwachsenen¹⁵³. Dabei wird das Lachen mit dem Weinen schwer unterscheidbar;

¹⁵¹ Auch Chaplin sollte bald hierin die Chancen suchen, indem er (allerdings unter viel günstigeren finanziellen Bedingungen) die Doppelrolle des Verfolgers und des Verfolgten spielte.

¹⁵² Z. B. *Two Tars* (R: James Parrott, 1928); *Big Business* (R: James W. Horne, 1929).

¹⁵³ Im dem Verhalten des Paares sieht man zwar nicht selten »homosexuelle« (oder homosoziale) und »misogyne« Elemente (in einem Bett schlafen; Hosen austauschen; transvestieren; gegen »Hausdrachen« kämpfen...). Es weist aber – als Bündnis und Konkurrenz zweier geistig mehr oder weniger unterentwickelter Figuren – vielmehr die Züge auf, die mit der polymorphen Perversion des infantilen Narzissmus verwandt sind; man denke z. B. an *Their First Mistake* (R: George Marshall, 1932), wo das Paar, verwirrt durch ein Telefongespräch, in ein »Spiegelstadium« zurückversetzt wird. Auch Frauenhass tritt nicht bloß im Dienst der aggressiv tendierenden Witze

es verweist auf das »Jenseits des Lustprinzips«, das jedoch (anders als jene auratisch-kollektive Rückkehr zur „Kindheit“ im *Tagebuch*) eine fröhliche Wiederholung mit sich bringt.

Ob diese Wirkung noch mit dem Begriff »Entspannung« sinnvoller Weise aufzufassen ist, bleibt hier dahingestellt (im Jenseits des Lustprinzips steht bekanntlich die Geltung des thermodynamisch inspirierten Spannungsbegriffs selbst auf dem Spiel). Auf jeden Fall aber fand Benjamin ein derartiges Miteinander von Zerstörung und Heiterkeit auch in Kafkas Werk. Er verglich es mit dem Bild einer „Ellipse“, deren Brennpunkte die moderne Technologie und die jüdische Tradition ausmachen sollen. Kafka hatte demnach diesen zweiten Brennpunkt deshalb nötig, weil er nicht durch die destruktive Kraft der Technologie aus seiner Laufbahn weggeschleudert werden wollte:

„Das Kurze und das Lange von der Sache ist, dass offenbar an nichts geringeres als an die Kräfte dieser Tradition appelliert werden musste, sollte ein Einzelner (der Franz Kafka hieß) mit *der* Wirklichkeit konfrontiert werden, die sich als die unsrige theoretisch z. B. in der modernen Physik, praktisch in der Kriegstechnik projiziert. Ich will sagen, dass diese Wirklichkeit für den *Einzelnen* kaum mehr erfahrbare, und dass Kafkas vielfach so heitere und von Engeln durchwirkte Welt das genaue Komplement seiner Epoche ist, die sich anschickt, die Bewohner dieses Planeten in erheblichen Massen abzuschaffen. Die Erfahrung, die der des Privatmanns Kafka entspricht, dürfte von großen Massen wohl erst gelegentlich dieser ihrer Abschaffung zu erwerben sein.“¹⁵⁴

Die „Wirklichkeit“ der Außenwelt umgibt uns nunmehr (quanten-)„theoretisch“ als stochastischer Prozess – in dem man, ähnlich wie manche Reiterfiguren Kafkas, permanent vom Auf und Ab der Molekularbewegung der Luft, Erde, Bausubstanzen usw. erschüttert bleiben muss¹⁵⁵ –, militär-„praktisch“ aber als ein nur noch funktechnisch verbundenes Netzwerk der Schützengraben und der U-Boote, wo man sich, wie in *Der Bau* (1923) Kafkas, mit dem »Geräusch« der unsichtbaren Feinde auseinandersetzen muss. Wenn unser Ich sich zur Anpassung an diese neue Realität erneut auf die Macht des Über-Ichs beruft, vermag ihm das letztere nicht mehr auf dieselbe Weise wie bisher Verordnungen zu erteilen. Daher erhielt auch Kafkas

auf, sondern stellt eher den Affekt dar, der angesichts des sich allzu kindisch verhaltenden Männerpaars erübrigt wird (z. B. die Schlusszene von *Sons of the Desert*, R: William A. Seiter, 1933).

¹⁵⁴ Brief an Scholem, 12. 6. 1938; *Briefe*, Bd. VI, S. 111f. — Dieser Brief wurde als eine Art Programmschrift für sein geplantes Kafka-Buch geschrieben.

¹⁵⁵ Benjamin zieht hier das Buch des Astrophysikers Arthur Eddington (*The Nature of the Physical World*, 1929) heran. Die Erschütterungen werden bei Kafka übrigens nicht nur durch Reitermotive, sondern mal auch als „eine Seekrankheit auf festem Lande“, mal mit dem Bild des Schaukelspiels thematisiert (vgl. Benjamins Bemerkung: II 428).

Ich nur noch »elliptisch« dezentralisierte Beziehungen zur Thora – zur Lehre seiner »Väter und Ahnen« – , die ihm mal überstarkes Schuldgefühl auferlegte, mal aber auch die größte Entfernung davon gewährte.

Dieses Ellipsenmodell fiel Benjamin hier freilich, wie er selber einräumt¹⁵⁶, nur als ein grob verkürztes Schema ein; er kam nicht dazu, es in seinem geplanten Kafkabuch zu präzisieren. Er hat es auch nicht geschafft, irgendein Modell zur Kalkulierung der psychischen Laufbahn des Kinopublikums aufzustellen. Er überließ es uns als die Aufgabe der Nachwelt. Wir könnten es auch unabhängig von Benjamin, fern von der Brunnentiefe seines Trübsinns durchführen — das ist aber nicht mehr das Thema der vorliegenden Arbeit.

¹⁵⁶ Brief an Scholem, 12. 6. 1938; *Briefe*, Bd. VI, S. 114.

1.3 Aura und Trübsinn in der „dialektischen Feerie“ der Passagenarbeit

„Die leichtgefederten Palmen des Südens mischten sich in die Laubkronen der fünfhundertjährigen Ulmen und in diesen Zauberwald waren die Hauptwerke der bildenden Kunst, statuarische Werke, große Bronzen und Trophäen anderer Kunstwerke eingeordnet. In der Mitte desselben eine mächtige Fontäne aus Glaskristallen gebildet. [...] ›Es ist nüchterne Ökonomie der Sprache, wenn ich den Anblick des Raumes unvergleichlich feenhaft nenne. Es ist ein Stück Sommernachtstraum in der Mittagssonne‹“. (Zit. aus Julius Lessing, Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen; V 248 [G 6; G 6a, 1]¹)

Zum Inhalt dieses Kapitels:

Im vorigen Kapitel haben wir gesehen, wie Benjamin im Kunstverkaufsatz Alternativen zur auratischen Mitteilungsform suchte. Als ein kleines provisorisches Beiprodukt seiner unvollendeten ambitionösen Passagenarbeit erhellt dieser Aufsatz aber nur einen Aspekt seiner geplanten Kunstbetrachtung, und zwar nur von ihrer Nachgeschichte her. Die Passagenarbeit selbst handelte nicht von der erschütterten auratischen Erfahrung seiner eigenen Generation; ihr Thema war die Erfahrung seiner Vater- oder Großvatergeneration, die sich im Konsum- und Drogenrausch der Großstadt Paris mit den ähnlichen Problemen konfrontiert haben dürfte wie das berauschte Ich Benjamins in jener Tagebuch-»Landschaft«.

Betrachtet wurde also dort vor allem der Bildkonsum des berauschten trübsinnigen „Flaneurs“. Benjamin suchte dessen »satanisch« verkehrten Bildgenuss mit Haschisch nachzuvollziehen; und er fragte sich, wie die Künstler der Zeit für diese nichtstuerischen Konsumenten gearbeitet hatten (1.3.1). Es waren u. a. die Bilder von Manet und Redon, die ihm einen differenzierten Einblick in das Leben seiner Großvatergeneration ermöglichten. Im Umgang mit ihrer zweideutigen Raumgestaltung lernte er, die Dinge mit »zweifelndem« (statt mit verzweifelter) Blick zu betrachten; seine »satanisch« beflügelten Worte sollten dabei in gespannter Ruhe der Langeweile den eingebildeten »Hauch« des Gewesenen derart auffangen, dass sie sich zugleich auch auf den Windhauch des Kommenden aufs empfindlichste einstellten. In dieser doppelten Einstellung fand er ein dialektisches Korrektiv zur verkehrten Sittlichkeit der Flaneure – seiner »Väter und Ahnen« – und somit auch zu seiner eigenen Vaterinstanz, seines Über-Ichs (1.3.2). Was die Frage des Konsumrauschs – die Frage, wie man mit der zunehmenden Kommerzialisierung des Geschmacksurteils gekämpft hat – angeht, zogen vor allem J. J. Grandvilles Buchillustrationen seine Aufmerksamkeit auf sich; in dem bizarren Kampf zwischen dessen Über-Ich, das den Zeichner zum »graphischen Sadismus« trieb, und

¹ In eckigen Klammern zitiert Lessing eine Bemerkung von Lothar Bucher.

dessen Ich, das darauf »zynisch« verharmlosend zu reagieren pflegte, sollte ein »utopisches« Element gesucht werden (1.3.3).

1.3.1 Wie erfolgt die kopernikanische Wendung im „Spinnennetz“ der Geschichte?

Bekanntlich war er zu diesem Arbeitsprojekt überhaupt erst durch die Begeisterung für Louis Aragons *Le paysan de Paris* (1926) gekommen, wo die Passagen als tote, ausgetrocknete „Menschenaquarien“ geschildert waren (V 669 [R 2, 1]). Und er sammelte Zeugnisse von Brunnenhallen, Abwasserkanälen, Katakomben und Fontänen, aber auch vom Grundwasser oder vom Sumpfland der Lutetia; hinzu kamen weitere literarische Unterwasser-Phantasien. Schon daran erkennen wir, dass seine Gedanken wiederum um den Topos seines Trübsinns kreisten; wie im frühen *Tagebuch* eine imaginäre Landschaft aus den Quellen der Verzweiflung hervortrat, so sollten auch die Passagen als der Ort aufgefasst werden, wo ein idyllischer Zwischenakt am künstlichen Brunnen sich abgespielt hatte. In diesem Sinne trug sein Projekt ursprünglich den Nebentitel „Eine dialektische Feerie“². Passagenarbeit war eben als eine Weiterführung seiner Jugendmetaphysik konzipiert; die Geschichte der Passagen sollte als die »Jugend« seiner Vater- oder Großvatergeneration dargestellt werden, die ähnlich wie seine Generation Anschluss an ihre »Väter und Ahnen« vermisst haben dürfte:

„Die Jugenderfahrung einer Generation hat viel gemein mit der Traumerfahrung. [...] Jede Epoche hat diese Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite. Für das vorige Jahrhundert tritt sie in den Passagen sehr deutlich heraus. Während aber die Erziehung früherer Generationen in der Tradition, der religiösen Unterweisung ihnen diese Träume gedeutet hat, läuft heutige Erziehung einfach auf die Zerstreuung der Kinder hinaus. Proust konnte als ein beispielloses Phänomen nur in einer Generation auftreten, die alle leiblich-natürlichen Behelfe des Eingedenkens verloren hatte und, ärmer als frühere, sich selbst überlassen war, daher nur isoliert, verstreut und pathologisch der Kinderwelt habhaft werden konnte. Was hier im Folgenden gegeben wird, ist ein Versuch zur Technik des Erwachens. Ein Versuch, der dialektischen, der kopernikanischen Wendung des Eingedenkens inne zu werden.“ (V 490 [K 1, 1])

Eine »kopernikanische Wendung« wird dort benötigt, wo die „leibhaft-natürlichen Behelfe“ unserer Anschauung unnütz geworden sind. Kopernikus musste, da ihm die »leiblich-natürliche« Geozentrik keinen Aufschluss über die verwirrend komplizierten Planetenbahnen gab, eine widersinnige, unnatürliche Heliozentrik als hypothetisches Kalkülmodell einführen. Auch Kant hatte jene berühmte kopernikanische Wendung der Erkenntnistheorie deshalb hy-

² Von diesem „rhapsodischen“ Konzept hat er sich im Umgang mit dem Institut für Sozialforschung ausdrücklich distanziert (Brief an Adorno, 31. 5. 1935, zitiert in V 1117; *Briefe*, Bd. V, S. 97). Wir können aber dieses frühe Konzept nicht ignorieren, da ein Großteil der hinterlassenen Aufzeichnungen davon geprägt ist. Die Notizen zu Manet, Redon und Grandville, die wir in diesem Kapitel behandeln, sind Belege dafür; Grandville und Redon prägten nicht nur ihre Initialen auf die entsprechenden Konvolute „G“ und „R“ (Spiegel — R wie Redon und Reflex), sondern wurden auch in den beiden Exposés (1935 und 1939) erwähnt.

pothetisch und axiomatisch durchzuführen, weil er sich auf eine »leiblich-natürliche« Auffassung von den Begriffen »Dreieck«, »Addition« usw. nicht mehr verlassen konnte; selbst für die einfachsten tradierten Sätze wie: »die Winkelsumme eines Dreiecks ist zwei Rechtecke« oder wie: » $5 + 7 = 12$ « fand er jegliche empirische Stütze ungenügend. Parallel dazu³ musste auch Benjamin als einer, der den Anschluss an die väterliche Tradition verlor und einsam »verwaist« an den Quellen der Verzweiflung stand, eine unnatürliche Wendung der Gedächtniskunst unternehmen. Unnatürlich ist hier schon sein Neologismus „Eingedenken“ selbst⁴. Aus dem gebräuchlichen Adjektiven machte Benjamin ein scheinbares Verbalsubstantiv, da er des Vergangenen nicht mehr leiblich »eingedenk blieb«; dessen kann er nur noch *aktiv* inne- werden. Er ist vom Zweifel an seiner eigenen Zeitperspektive besessen: Darf man sich auf die Überlieferungen der Vergangenheit verlassen? Hat man sie nicht in Wirklichkeit bloß willkürlich hineingedacht? — Mit diesem Verdacht stößt ihm das Vergangene so zu, wie Kopernikus das Rätselbild der Planetenbahn:

“Die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung ist dies: man hielt für den fixen Punkt das »Gewesene« und sah die Gegenwart bemüht, an dieses Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene seine dialektische Fixierung von der Synthesis erhalten, die das Erwachen mit den gegensätzlichen Traumbildern vollzieht. Politik erhält den Primat über die Geschichte. Und zwar werden die historischen »Fakten« zu einem uns soeben Zugestoßenen.” (V 1057; vgl. V 490f. [K 1, 2])

Seit der kopernikanischen Wendung der Astronomie findet man keinen „fixen Punkt“ im Weltall mehr. Denn eben zum Beweis seiner Heliozentrik musste die winzige scheinbare »Bewegung« der Fixsterne (Fixsternparallaxe) festgestellt werden, und nachdem dies dank der fortgeschrittenen Fernrohre des 19. Jahrhunderts gelungen war, stieß man auf die Frage nach ihrer *realen* Bewegung: ob und wie die Sonne und andere sog. Fixsterne sich in der Galaxis bewegen, wie die Galaxis sich im Weltraum bewegt, und welche »Ausdehnung« oder »Aufblähung« der Weltraum hat oder aufweist... Mit all diesen Fragen stoßen uns die Strahlen der Sterne aus unterschiedlicher räumlich-zeitlicher Ferne (von null bis Milliarden von Lichtjahren) zu. Parallel dazu stoßen uns auch historische »Fakten« – wenn wir uns auf ein leiblich-

³ Im Anschluss an Benjamins *Erfahrung und Armut* (1933) können wir sagen: Kant ging in seiner Kritischen Philosophie von einer »Erfahrungsarmut« aus, ähnlich wie Descartes, Einstein und andere Erneuerer der Geschichte (II 215; vgl. Exkurs(ion) 3.2). — Der frühe Benjamin konnte allerdings in seinem *Programm der kommenden Philosophie* (1917/18) auf diese Erfahrungsarmut Kants nur auf eine irreführende Weise hinweisen (vgl. II 158ff.), da er dort auf die Betrachtung der Physik und Mathematik nicht richtig einging.

⁴ Zum historischen Hintergrund dieses Begriffs vgl. u. a. Stéphane Moses, *Eingedenken und Jetztzeit*, in: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann, *Memoria*, München, 1993, S. 385-405; Ursula Link-Heer, »Zum Bilde Prousts«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 519.

natürliches kollektives Gedächtnis nicht mehr verlassen können – als etwas Fragliches zu. Wir können unsere historischen »Traumbilder« nicht einfach durch fixe Daten korrigieren; Chancen für ein politisches »Erwachen« haben wir nur dort, wo die so zugestoßenen Fakten uns zur Revision unserer »Traumbilder« zwingen. In diesem Sinne achtete Benjamin auf Prousts Gedächtnisgespinnst als die Bahn eines singulären »Irrsterns«; wie einst die verwirrenden Planetenbahnen die Revolution der Astronomie veranlasst haben, so wird uns hoffentlich der asthmatisch rasselnde Atem des Erzählers Anlass dazu geben, neue Wege im Umgang mit der Vater- oder Großvatergeneration zu erschließen.

Denn Benjamin konnte in den späten 20er Jahren (als der Übersetzer dieses Romans) genau einsehen, wie Prousts Erinnerung sich von der Kindheitsvision seines eigenen *Tagebuchs* unterschied. Anders als der Tagtraum der antibürgerlich gesinnten »Hoheit« Benjamins entfaltet sich die erstere in einer „satanischen Feerie“ (*Zum Bilde Prousts*, 1929; II 319) der Salonkultur: im snobistischen Umgang der Großbürger mit den adeligen »Hoheiten«. »Satanisch« nennt Benjamin sie deshalb, weil man dort bei endlosem Geschwätz die Frage seiner Klassenverhältnisse nur so verschleiert berühren will, dass diese seinen »Feind« – sein sittliches Interesse – nicht zum Erwachen bringen müsste; dieser Schleier wird freilich zum Schluss, auf der Nachmittagsparty von *Le temps retrouvé*, mit einem blitzartigen Schock zerrissen, was den Erzähler zum Romanschreiben, zu einer »Literarisierung der Lebensverhältnisse« zwingen wird, und zwar im Anblick vom herannahenden (oder sogar immer schon angekommen⁵) Tod:

„Wo das Gewesene im taufrischen »Nu« sich spiegelt, rafft ein schmerzlicher Chock der Verjüngung es noch einmal so unaufhaltsam zusammen, wie die Richtung von Guermantes mit der Richtung von Swann für Proust sich verschränkte, da er (im dreizehnten Bande) ein letztes Mal die Gegend von Combray durchstreift und die Verschlingung der Wege entdeckt⁶. Im Nu springt die Landschaft um wie ein Wind. [...] Proust hat das Ungeheure fertiggebracht, im Nu die ganze Welt um ein ganzes Menschenleben altern zu lassen. Aber eben diese Konzentration, in der, was sonst nur welkt und dämmt, blitzhaft sich verzehrt, heißt Verjüngung.“ (II 320)

Das Bild der Jugend taucht freilich, wie Benjamin bemerkt, auch in den früheren Teilen des Romans nicht ohne „surrealistische“ Entstellung auf, nämlich – anders als in Benjamins *Tagebuch* – „nie isoliert pathetisch und visionär, sondern angekündigt und vielfach gestützt eine gebrechliche kostbare Wirklichkeit tragend [...]. Es löst sich aus dem Gefüge der Proustschen

⁵ Am Schluss von *Le temps retrouvé* reflektiert der Erzähler über den Tod. Dort heißt es u. a.: „je comprenais que mourir n’était pas quelque chose de nouveau, mais qu’au contraire depuis mon enfance j’étais déjà mort bien des fois.“ (*À la recherche de la temp perdue*, T. IV, Paris, 1989, S. 615)

⁶ Vgl. op. cit., T. IV, S. 606f.

Sätze wie unter Françoisens Händen in Balbec der Sommertag, alt, unvordenklich, mumienhaft aus den Tüllgardinen" (II 314). M. a. W.: Prousts

„Kosmos hat seine Sonne vielleicht im Tod, um den die gelebten Augenblicke, die gesammelten Dinge kreisen. »Jenseits des Lustprinzips« ist wahrscheinlich der beste Kommentar, den es zu Prousts Werken gibt. Man muss, um Proust zu verstehen, vielleicht überhaupt davon ausgehen, sein Gegenstand sei die Kehrseite, le revers — moins du monde que de la vie même.“ (V 679 [S 2, 3])

Wohl in dieser pathologisch verkehrten und doch nie pathetisch isolierten Erscheinung der »Jugend« fand Benjamin ein Korrektiv zum antibürgerlichen Pathos seines frühen *Tagebuchs*. Denn zwei Jahre darauf konnte er im Photographie-Essay (1931) die auratische Erscheinung nüchterner im Aufstieg und Fall des Bürgertums beobachten; jene Sommerlandschaft trat dort nicht mehr unmittelbar vibrierend, sondern reflexiv am Wendepunkt der Zeit auf, und zwar sich unnahbar entfernend hinter den surreal pointiert erschienenen Zeichen des Todes – Brandmauer, Rettungsring usw. Mit derart verkehrt uns zustoßender »Jugenderfahrung« sollte ein politisches »Erwachen« eine »dialektische Synthesis« mit den »gegensätzlichen Traumbildern« vollziehen.

In diesem Sinne war die »satanische Feerie« des proustschen Snobismus eine dialektische. Auch die „Apotheose der Kunst“, die dessen Erzähler weitschweifig – z. B. mit jener Episode vom esoterisch zarten Schleier der alten Gemälde – vorführt, unterzieht sich in der performativen „Snobismusanalyse“ des Erzählers einer Entzauberung (II 319). Ohne diese Selbstzersetzung des Snobismus wäre Prousts Kunstkult nicht weit entfernt gewesen von dem mancher spießigen Kunstliebhaber seiner Zeit; sein feenhaftes Erinnerungsgespinnst hätte keine Spannungskraft erhalten. Benjamin stellt sich vor, wie solche Spießer ihr Privatzimmer imaginär in ein Gespinnst der Weltgeschichte verwandelten und dort im gemütlichen Nichtstun Zeit verbrachten:

„Interieur des 19^{ten} Jahrhunderts. Der Raum verkleidet sich, nimmt wie ein lockendes Wesen die Kostüme der Stimmungen an. Der satte Spießer soll etwas von dem Gefühl erfahren, nebenan im Zimmer könnte sowohl die Kaiserkrönung Karls des Großen, wie die Ermordung Heinrichs IV., [...] sich abgespielt haben. Am Ende sind die Dinge nur Mannequins und selbst die großen welthistorischen Momente sind nur Kostüme, unter denen sie die Blicke des Einverständnisses mit dem Nichts, dem Niedrigen und Banalen tauschen. Solch Nihilismus ist der innerste Kern der bürgerlichen Gemütlichkeit; eine Stimmung, die sich im Haschischrausche zu satanischem Genügen, satanischem Wissen, satanischem Ruhen verdichtet, eben damit aber verrät, wie das Interieur dieser Zeit selbst ein Stimulans des Rausches und des Traums ist. Übrigens schließt diese Stimmung eine Abneigung gegen den freien, sozusagen uranischen Luftraum ein, der auf die ausschweifende Tapezierkunst der damaligen Innenräume ein neues Licht wirft. In ihnen leben war ein dichtes sich eingewebt, sich eingesponnen haben in ein Spinnennetz, in dem das Weltgeschehen verstreut, wie ausgesogene Insektenleiber herumhängt. Von dieser Höhle will man sich nicht trennen.“ (V 286 [I 2,6])

Dieses satanische Spinnennetz, in dem das vereinsamte bürgerliche Ich als »Hoheit« der »Landschaft« seine imaginäre Thronbesteigung beliebig wiederholen konnte, war – mit Kant zu reden – der Herd vom »teuflischen« Bösen (pathologischer Ersetzung des kategorischen Imperativs durch »süßes Nichtstun«). Die Maler der Zeit waren in der Lage, mit zunehmend industrialisierter Arbeitsweise⁷ diesem bürgerlichen Bedürfnis entgegenzukommen. Vermögende Bürger haben wohl vor den kopierten Historien oder vor den sog. »historischen Genres« den Schmerz ihrer Isolation lindern können, mit einem »etwas« auratischen Gefühl der Einmaligkeit. Auch weniger Vermögende konnten sich wohl gewissermaßen mit den graphischen Reproduktionen behelfen, oder einfach mit Haschisch, statt (wie der jugendlich schwärmende Benjamin) körpereigene Endorphine zu Hilfe zu nehmen...

Dieses Stimmungsbild, das Benjamin sich als mittlerweile heruntergekommener mittelalter Bürger mithilfe von Haschisch vorstellen musste⁸, ist – soziologisch zu sagen – ein Idealtyp des bürgerlichen Interieurs. Manche Soziologen mögen diesen Bildkonsum so verstehen: die Bürger wollten sich mit diesem »kultivierten« Konsumverhalten von der »Masse« abheben. Benjamin aber sieht in diesem Bildgenuss nicht solche Differenzierungsfunktion, sondern eher im Gegensatz dazu – Valéry Larbauds Paris-Beschreibung heranziehend – ein »süßes moralisches Klima« dieser Stadt, welches sowohl das Erhobene wie auch das Vulgäre in einer indifferenten Monotonie umfasste (V 527 [M 1a, 2]). Benjamin zufolge genossen dort die Bürger moralisch zweideutige Kostümspiele der Figuren, ob in ihrem Interieur, im Wachsfigurenkabinett oder sonst. Er nennt solches Vergnügen „Kolportagephänomen des Raums“:

„Zum Kolportagephänomen des Raums und damit zu der fundamentalen Zweideutigkeit der Passagen eröffnet die mannigfaltige Verwendung der Figuren in Wachsfigurenkabinetten einen Zugang. Die wächsernen Statuen und Häupter, deren eine heute einen Kaiser, morgen einen Staatsverbrecher und übermorgen einen gallonierten Wärter, deren andere heute die Julia Montague, morgen Marie Lafargue und übermorgen Frau Doumergue darstellt, sind in diesen optischen Flüstergalerien am rechten Platz.“ (V 659 [Q2, 2])

Derart zweideutiges Kostümspiel fand freilich auch auf der politischen Bühne statt, dessen Hauptrolle ein Mann Namens Charles Louis Bonaparte übernahm; dieser stellt heute einen Sozialisten, morgen einen entlaufenen Staatsverbrecher und übermorgen einen Staatspräsidenten dar, um schließlich die Rolle vom Kaiser Napoleon spielen zu können. Sein Spiel zielte, mit Benjamin zu reden, auf eine Generation, die sich zur Deutung ihrer »Träume« weder auf die alten feudal-religiösen »Unterweisungen« noch auf neue »verstreute« Interessenvertreter (Sozialisten, Demokraten, Republikaner, Ordnungspartei...) verlassen konnte und sich daher

⁷ Vgl. V 288 [I 2a, 7], 517 [L 2a, 4], 689f. [S 6a, 4; S 7a, 1].

⁸ Die oben zitierte Aufzeichnung besteht aus Selbstzitat von *Hauptzüge der zweiten Haschisch-Impression* (1928; vgl. VI 560f.).

– vage ihren Eltern und Großeltern folgend – mit gewissen *idées napoléoniennes* behelfen zu müssen glaubte. Und sein Erfolg bestand, wie Marx feststellte, vor allem darin, dass er als Anführer des Lumpenproletariats eigentlich kein bestimmtes Klasseninteresse vertrat, sondern sein Privatinteresse in abwechslungsreichem Kostümspiel scheinbar an die Bedürfnisse verschiedener Klassen anzugleichen wusste:

„Dieser Bonaparte, der [...] hier allein in massenhafter Form die Interessen wiederfindet, die er persönlich verfolgt, der in diesem Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen die einzige Klasse erkennt, auf die er sich unbedingt stützen kann, er ist der wirkliche Bonaparte [...]. Alter durchtriebener Roué, fasst er das geschichtliche Leben der Völker und die Haupt- und Staatsaktionen derselben als Komödie im ordinärsten Sinne auf, als eine Maskerade, wo die großen Kostüme, Worte und Posituren nur der kleinlichsten Lumperei zur Maske dienen.“⁹

Durch diese Maskerade ließ er (mithilfe engvertrauter Intriganten) den stürmischen Vorgang der Februarrevolution „wie eine Phantasmagorie“ verschwinden¹⁰. Das Bürgertum verhalf ihm mit »satanischem Wissen« zum Vollzug seiner Machtergreifung. Daumier hat diese Phantasmagorie in seinen *Charivari*-Blättern mehrfach allegorisch – mal als ein Spiel der teuflisch »beschwanzten« Heiligen, mal als die „parlamentarischen Idyllen“ à la Fragonard – dargestellt¹¹. Benjamin aber zieht hierzu nur Marx heran, da dieser den ganzen Vorgang der Februarrevolution, viel systematischer denn Daumier, als eine peinliche Karikatur der Geschichte beobachtete:

„Die Bourgeoisie hatte jetzt offenbar keine andere Wahl, als Bonaparte zu wählen. Als die Puritaner auf dem Konzile von Konstanz über das lasterhafte Leben der Päpste klagten [...], donnerte der Kardinal Pierre d'Ailly ihnen zu: »Nur noch der Teufel in eigner Person kann die katholische Kirche retten, und ihr verlangt Engel«. So rief die französische Bourgeoisie nach dem coup d'état: Nur noch der Chef der Gesellschaft vom 10.Dezember kann die bürgerliche Gesellschaft retten! Nur noch der Diebstahl das Eigentum, der Meineid die Religion, das Bastardtum die Familie, die Unordnung die Ordnung!“¹²

⁹ *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852), in: *Karl Marx Friedrich Engels Werke*, Berlin, Bd. 8, 1969, S. 161.

¹⁰ Op. cit., S. 119f.

¹¹ Vgl. Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles): Honoré Daumier*, T. 6 / 7, Paris, 1926, Nr. 1984 (4.2.1850), 2050-2076 (9.1850-2.1851; [Daumier, Honoré: Parlamentarische Idyllen: Flora und Zephyr \(von Meurthe\) - Zeno.org](#)); diese »satanische Feerie« hat mit einem nächtlichen Pokerspiel im Lokal des Merkur (Delteil Nr. 2174; 2.12.1851) vorerst ein Ende gefunden.

¹² Marx, op. cit, S. 204 (Benjamin zieht im Baudelaire-Konvolut diesen Passus „zum Satanismus“ des Dichters heran; V 454 [J 74, 2]). — Marx war ein nicht unkritischer Betrachter der *Charivari*-Karikaturen; vgl. z. B. *Karl Marx Friedrich Engels Werke*, Berlin, Bd. 10, 1962, S. 404f.

Benjamin zufolge war auch Baudelaire als satanistische »Bohème« von dieser Haltung des Bürgers nicht weit entfernt¹³. Wie soll das politische »Erwachen« eine dialektische Synthesis mit den »Traumbildern« des Bürgers vollziehen, wenn die letzteren aus derart verkehrten Maskeraden bestanden? Betrachten wir das „Kolportagephänomen des Raums“ genauer.

1.3.2 „Kolportagephänomen des Raums“ und der Schwung der ästhetischen Ideen

1.3.2.1 »Warm verhüllt im Geist des Dampfes«: Manet und die Langeweile

Die Bezeichnung „Kolportagephänomen“ bezieht sich vor allem auf die Raumgestaltung und Geschichtserzählung der einst vom Kolporteur angebotenen Bilder: der Populärgraphik (z. B. Schlachtstücke, satirischer oder moralisierender Blätter von Images d'Épinal) und der illustrierten Bücher für die Unterschicht; als Beispiel für die letzteren zieht Benjamin in einem kurzen Zeitungsartikel *Dienstmädchenromane des vorigen Jahrhunderts* (1929) einige Illustrationen zur Geschichte einer „Sammlerin von präparierten Männerköpfen, die sie in einem Seitenkabinett ihrer Behausung auf Regalen verwahrt“¹⁴ heran. In solchen Illustrationen und Populärgraphiken sind die Figuren oft so steif in schematischer Körperhaltung dargestellt, als ob dieselbe Figur jedes Mal andere Rollen spielte: wie im Kostümspiel der Wachspuppen. Die von ihnen gespielten historischen, feenhaften oder pikaresken Szenen waren nach Benjamins Vermutung vom Käufer (Leserinnen) gern als zeitweiliger Wandschmuck gebraucht worden, bis sie, bald von den neuen Blättern abgelöst, in der Schublade oder im Müllkorb landen sollten; so wurden immer neue Geschichten immer auf dieselbe Weise konsumiert¹⁵. Ein derart träger Bildgenuss war es, der die kleinen Leute mit ihren Arbeitgebern im »Kolportagephänomen des Raums« verband; sowohl Bürger wie ihre Diener versanken vor den Bildern, so vermutet Benjamin, in einer verkehrten theologischen Kontemplation — in der nihilistischen Kontemplation nämlich über die ewige Wiederkehr des Immergleichen, ohne dieser etwa eine messianische Erlösungsvision abgewinnen zu wollen:

„Zusammenhang der Kolportage-Intention mit der tiefsten theologischen. Sie spiegelt sie getrübt wieder, versetzt in den Raum der Kontemplation was nur im Raume des gerechten Lebens gilt. Nämlich: dass die Welt immer wieder dieselbe sei, (dass alles Geschehen im gleichen Raume sich hätte abspielen können). Das

¹³ In den unvollständig gebliebenen ersten Abschnitten vom Aufsatz *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938) wollte Benjamin Baudelaires Bohementum im Zusammenhang mit Louis Bonapartes Politik näher betrachten (I 513ff.).

¹⁴ Unterschrift der dort abgebildeten Frontispiz (vgl. „Abbildung 14“ zu IV 621).

¹⁵ Brigid Doherty weist darauf hin, dass dieser vermutete Bildkonsum eine gestische Parallele zu den dort dargestellten Greuelthaten aufweist: immer weiteres Abschneiden und Aufhängen („*The Colportage Phenomenon of Space*“ and the Place of Montage in »*The Arcades Project*«, in: Beatrice Hanssen (ed.), *Walter Benjamin and »The Arcades Project*«, London / New York, 2006, S. 167ff.).

ist [...] (trotz der scharfen Sicht, die drinnen steckt) eine müde und welke Wahrheit. Auf's höchste aber bestätigt sie sich im Dasein des Frommen, dem wie hier der Raum zu allem Gewesenen, so alle Dinge zum Besten dienen. So tief ist Theologisches in den Bereich der Kolportage gesunken. Ja, man darf sagen: die tiefsten Wahrheiten, weit entfernt aus dem Dumpfen, Tierischen des Menschen aufgestiegen zu sein, besitzen die gewaltige Kraft, noch dem Dumpfen, Gemeinen sich anpassen zu können, selbst in verantwortungslosen Träumen sich auf ihre Weise zu spiegeln.“ (V 678 [S 1a, 5]; fast wörtliches Zitat aus dem Drogenprotokoll; vgl. VI 565f.)

Diese verkehrte Indienstellung des Raums wird auch als „Prostitution des Raums“ bezeichnet; Prostitution in dem Sinne, dass der davon betroffene Betrachter seine »Potenz« oder Tatkraft in unfruchtbaren Träumereien verlieren kann, wie „im Haschisch[rausch]“ (I 661; V 267 [G 16, 2]). Der davon begriffene Bildraum war es, was Benjamin später „Bordell des Historismus“ (I 702) nennen sollte.

Um die Eigenart dieses Phänomens zu klären, richtet er seine Aufmerksamkeit auf die Funktion der Bildbeschriftung. Die Gemeinsamkeit zwischen der Populärgraphik und der bürgerlichen Historienmalerei sieht er z. B. darin, dass die damaligen Salonkataloge die ausgestellten Schlachtstücke mit nicht minder weitschweifiger Erläuterung versahen wie die Bildunterschrift der Kolportageblätter (V 528 [M 2, 1]). Auch Flanerie war ihm zufolge eine Art unsinniger Beschriftung der Stadtbilder: die „Kategorie des illustrativen Sehens“ war ebenfalls „grundlegend für den Flaneur. Er schreibt [...] seine Träumerei als Text zu den Bildern“ (V 528 [M 2, 2]). Und diese »Beschriftung« des Flaneurs war gleichfalls von der Kolportage-Intention geprägt; denn der Flaneur schwelgte auch im Anblick der religiösen, kulturellen oder politischen Monumente unbekümmert im Dumpfen und Tierischen:

„Beim Nahen seiner Tritte ist der Ort schon rege geworden, sprachlos, geistlos gibt seine bloße innige Nähe ihm Winke und Weisungen. Er steht vor Notre Dame de Lorette und seine Sohlen erinnern: hier ist die Stelle, wo man ehemals das Zusatzpferd – das cheval de renfort – vor den Omnibus schirrte, der die rue des Martyrs nach Montmartre hinaufstieg. Noch oft gäbe er all sein Wissen um das Domizil von Balzac oder Gavarni, um den Ort eines Überfalls und selbst einer Barrikade für die Witterung einer Schwelle oder das Tastbewusstsein einer Fliese dahin, wie der erstbeste Haushund es mit davonträgt.“ (V 524 [M 1, 1])

Über solche Kleinigkeiten der Stadtgeschichte¹⁶ konnte man, wie Benjamin bemerkt (V 525 [M 1, 5]), durch die wuchernde Paris-Literatur beliebig viel informiert werden. Der Bürger, der in seinem Interieur im nihilistischen Kostümspiel der historischen Figuren geschwelgt haben dürfte, dürfte also auch beim „anamnestische[n] Rausch“ der Flanerie (V 525 [M 1, 5])

¹⁶ In seinen Aufzeichnungen kommt Benjamin wiederholt auf dieses sexualisierte Bild des Verkehrs – sexualisiert, da die jedem gegen Entgelt besteigbaren, „Ecoissais, Béarnais, Dames Blanches“ (V 534 [M 3a, 8]) usw. genannten Omnibusse den »filles publiques« glichen – zurück (V 525f., 1019, 1054 [M 1, 5, L°, 4, e°, 1]); diese verkehrshistorische »Beschriftung« stellte also nicht nur in ihrer Trivialität, sondern auch in ihrem Inhalt selbst eine »Prostitution des Raums« dar.

seine Geisteskraft vergeudet haben, indem er sich in solch gemeinste Geschichte seines jeweiligen Standortes vertieft hat:

„Das »Kolportagephänomen des Raums« ist die grundlegende Erfahrung des Flaneurs. [...] Kraft dieses Phänomens wird simultan was alles nur in diesem Raume potentiell geschehen ist, wahrgenommen. Der Raum blinzelt den Flaneur an: Nun, was mag sich in mir wohl zugetragen haben?“ (V 527 [M 1a, 3]; vgl. das Drogenprotokoll: VI 564)

Wer von diesem Phänomen ergriffen worden ist, kann beliebigen Text zum gesehenen Bild hinzufügen. Er lässt die wahrgenommenen Figuren und Dinge verschiedene Rollen spielen. Benjamin, der solche Phantasiespiele des Bürgers im Haschischrausch glaubte nachvollziehen zu können, vermutet, dass in solch träumerischen »Beschriftungen« auch gegensätzliche Vorstellungen zusammentreffen können:

„Die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriffe der Ähnlichkeit zu fassen. [...] Die Kategorie der Ähnlichkeit, die für das wache Bewusstsein nur eine sehr eingeschränkte Bedeutung hat, bekommt in der Welt des Haschisch eine uneingeschränkte. In ihr ist nämlich alles: Gesicht, hat alles den Grad von leibhafter Präsenz, der es erlaubt, in ihm wie in einem Gesicht nach erscheinenden Zügen zu fahnden. Selbst ein Satz bekommt unter diesen Umständen ein Gesicht [...] und dieses Gesicht sieht dem des ihm entgegengesetzten Satzes ähnlich. Dadurch weist jede Wahrheit evident auf ihr Gegenteil hin und aus diesem Sachverhalt erklärt sich der Zweifel. Die Wahrheit wird ein Lebendiges, sie lebt nur in dem Rhythmus, in dem Satz und Gegensatz sich verschieben um sich zu denken.“ (V 526 [M 1a, 1])

Das, was er Kolportage-Intention nennt, ist von dem hier beschriebenen antinomischen Gedankenrhythmus geprägt; denn in ihr konnte sich das »Theologische« dem »Dumpfen, Gemeinen« anpassen. Gegensätze können im Wachsfigurenkabinett „Überdeckung“ finden, indem dort ähnliche Figuren je nach den Kostümen ganz andere Rollen spielen. Wie ist es nun in der Malerei? — Auch bei der Betrachtung der Gemälde kommt ein solcher Gedankenrhythmus zum Vorschein, wenn die gemalten »großen welthistorischen Momente« evident auf deren Gegenteil, auf eine Gleichgültigkeit hinwiesen:

“Langeweile der auf den Historienbildern dargestellten Zeremonieszenen und das dolce far niente der Schlachtenbilder mit allem was im Pulverdampfe wohnt. Von den Images d’Epinal bis zu Manets »Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko«¹⁷ ist das die immer gleiche, immer neue Fata Morgana, immer der Dampf, in dem der Mogreby(?) oder der Geist aus der Flasche vor den träumenden, geistesabwesenden Kunstverständigen auftaucht.” (V 163 [D 2a, 8])

¹⁷ *L’Exécution de L’Empereur Maximilien*, 1868-9, 252x302cm, R/W 127, Mannheim; [Bild:Edouard Manet 022.jpg - Wikipedia](#). In Berlin wurde diese Mannheimer Version (R/W 127) im Frühling - Sommer 1910 (XX. *Ausstellung der Berliner Secession*), die kleine Kopenhagener Version (1868-9, R/W 125) im Frühjahr 1928 (*Edouard Manet*, Galerie Matthiesen, 6. 2. - 18. 3.) gezeigt. Die skizzenhafte Bostoner Version (1867-8, R/W 126) war 1932 in einer Pariser Manet-Ausstellung zu sehen. Benjamin, der wohl auch die lithographische Version kannte, stieß also jeweils auf die „immer gleiche“ Fata Morgana des Dampfes.

Mit dieser knappen Bemerkung, die einen Ansatz zum vage geplanten „Exkurs über das Schlachtenbild“ (V 1029 [O°, 25]) zu leisten scheint, beabsichtigt Benjamin keine allgemeine Charakteristik der Historienmalerei dieser Periode. Er beachtet hier nur singuläre Beispiele: die merkwürdig »zerstreuten«, »entschärften« Historienbilder von Manet, Courbet¹⁸ usw. Ihre Zerstreuung rührt u. a. – wie Benjamin hier andeutet – daher, dass sie sich in ihrer Komposition an populäre Bildquellen angelehnt haben; auch Manets Bild lässt uns mit der puppenhaft schematisierten Körperhaltung der Schützen, mit deren eigensinniger Schattierung und nicht zuletzt mit dem Pulverdampf, der (anders als in den Schlachtstücken von Gros, Lejeune, Vernet, Yvon usw.) schroff schematisch, ohne luftperspektivisch großräumige Ausdehnung, um den Kaiser herum schwebt, einen Zusammenhang mit den damals verbreiteten populären Blättern vermuten¹⁹. Manet stellte aber zudem die Figuren widersinniger Weise so eng zusammengedrängt dar, dass wir die Szene wie ein Ereignis »in diesem Raume« bzw. »im Zimmer nebenan« – und nicht erst als Erschießung auf einem offenen Feld – ansehen können²⁰; die Anordnung der Figuren wurde so entstellt, dass das Exekutionskommando eigentlich (gemäß dessen Winkelverhältnis) am Kaiser vorbeischießen und nur den links daneben stehenden General treffen würde.

Schon wegen dieser unlogischen Raumgestaltung vermissen wir einen »fixen Punkt« des historischen Geschehens. Diese Entstellung wird zudem durch die Angabe des Datums verstärkt; das Datum hat hier einen ganz anderen Sinn als in *Dritter Mai* Goyas (1814²¹). Der Betrachter des letzteren kann die Qual der namenlosen Aufständischen im dramatischen Helldunkelkontrast mit voller Teilnahme nachvollziehen; der 3. Mai kann nationaler Gedenktag werden. Das Datum von Manets *Exécution* (Hinrichtung / Verfertigung) dagegen – das Datum „19. juin 1867“, das der Maler l. u. unter seiner Signatur so angab, als hätte er genau am Tag der Hinrichtung das Bild fertig gestellt – kommt uns zweideutig und fiktiv vor. Der Tod des vom Pulverdampf umhüllten und doch noch ungetroffen scheinenden Kaisers zeigt sich in eigentümlicher Virtualität mit suggestiver Sinnverdichtung, wie im Traum; der bärtige Unteroffizier, der sich auf den Gnadenschuss vorbereitet (rechts am Rand), weist in seiner apathischen Miene

¹⁸ *Un enterrement à Ornans*, 1849-50, Paris; [Bild:Courbet Ornans.jpg - Wikipedia](#).

¹⁹ Zu Manets möglichen Quellen vgl. Juliet Wilson-Bureau, *Manet: The Execution of Maximilian*, London, 1992; Manfred Fath / Stefan Germer (Hg.), *Edouard Manet: Augenblicke der Geschichte*, München, 1992. — Zu den Quellen von Courbets *Un Enterrement à Ornans* vgl. u. a. Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago and London, 1990, S. 113ff, 125ff.

²⁰ Die Schützen sind nur etwas kleiner als lebensgroß dargestellt, und die Mauer scheint von uns Betrachtern nur so weit entfernt wie die Wand eines benachbarten Zimmers oder kleinen Saals.

²¹ [Bild:Francisco de Goya y Lucientes 023.jpg - Wikipedia](#).

unverkennbar Ähnlichkeit mit dem Napoleon III. auf, der diesen in Bedrängnis geratenen Marionettenkaiser im Stich gelassen hatte, und die Hutkrempe des armen Kaisers schwebt wie Heiligenschein vor der grauen Mauer, als ob sie die baldige Auferstehung des Unschuldigen ankündigte. Der Dampf dieser Art betraf eigentlich (in der populären Kriegsillustration) namenlose Opfer oder Soldaten und keine Regenten; das Publikum konsumierte solche kleinen Bilder teilnahmslos zum Zeitvertreib. Hier aber breitet er sich im Großformat so greifbar nah aus wie die übernatürlichen Quellwolken der Heiligen im Andachtsbild, dass er uns Betrachter in »Geistesabwesenheit« versetzen könnte — wie eben die Wunderlampe des »Mogreby« Aladin mit dem dampfend aufgestiegenen Geisterriesen.

Der Betrachter, den Benjamin sich hier vorstellt, ist ein »Kunstverständiger«, dem die aktuelle Lage der Historienmalerei allzu gut bekannt ist. Wie er weiß, wollen sich kluge Maler nicht mehr darum bemühen, die Ereignisse ihres Staates (wie David) neoklassizistisch in ewiger Abgeschlossenheit oder (wie Delacroix) in romantischer Dynamik und Pathos darzustellen — denn die jüngsten Ereignisse erwiesen sich nur noch als „Farce“ (Marx), deren Handlung nicht ohne offensichtliche Lügen mit ihrem großen Vorbild zu vergleichen war —, und begnügen sich stattdessen (wie Delaroche) damit, Augenblicke verschiedener historischer Ereignisse episodisch und fragmentarisch bis in deren pedantische Details mit perfekter Ausführung wiederzugeben, wie es sonst nur durch Photographie möglich wäre. Mit dieser Lage ist unser Kunstverständiger unzufrieden. Er muss wie Baudelaire den künstlerischen Wert von solch akribischer Vergangenheitsrekonstruktion bezweifeln. Und er kann auch — selbst wenn er weder republikanisch noch sozialistisch gesinnt ist — wie Baudelaire Abscheu vor den seit dem Krimkrieg wiederbelebten Schlachtstücken nicht verhehlen. Er würde sich lieber (mit etwas Ironie) mit Meissoniers inkonventionell kleinen und doch sehr teuren Napoleonbildern²² auf sein Wohnzimmer zurückziehen, um dort ungestört in Erinnerungen an die verlorenen großen Augenblicke versinken zu können; wenn er aber nicht vermögend genug ist, will er sich auch mit den volkstümlichen Épinal-Schlachtblättern²³ behelfen...

Nach Benjamins Vorstellung ist es eben ein derart rückwärtsgewandter Kunstverständiger, der vor Manets Bild von widersprüchlich flatterndem Gedankenrhythmus am stärksten ergriffen

²² Zu Meissoniers distanzierter Haltung zum Napoleon III. vgl. Constance Cain Hungerford, *Ernest Meissonier: Master in his Genre*, Cambridge, 1999, S. 115ff.

²³ Am bekanntesten ist die große Napoleon-Serie vom Holzschneider François Georgin, die in der frühen Julimonarchie (vor der Zensurverschärfung) publiziert wurde und zum Napoleonkult der Bauern viel beigetragen hat ([Bridgeman Art Library - Image Search](#); vgl. auch Jean Mistler / François Blaudez / André Jacquemin, *Épinal et l'imagerie populaire*, Paris, 1961, S. 115f.; Nicole Garnier-Pelle, *L'imagerie populaire française*, T. II, Paris, 1996, S. 22, 200f.; Denis Martin, *Images d'Épinal*, Paris, 1997, S. 97f.).

wird²⁴. Das Bild lässt ihn zwar den Verfall der auratischen Einmaligkeit erkennen; in ihm sieht er weder einen unnahbar sublimierten großen historischen Moment noch eine veristische Wiederherstellung der fernen Vergangenheit, sondern „die immer gleiche, immer neue Fata Morgana“ des Pulverdampfes, die wie ein kümmerlicher Ersatz für jenen esoterisch zarten „Schleier“ (Proust) das Geschehen verhüllt. Eben deshalb will er aber wie Suchtkranker – denn statt Wunderlampe hat er eine „Flasche“ des »Spirituosen« auf dem Tisch²⁵ – durch diesen Dampf doch noch wieder in den Schein von einmaliger Sättigung eingewickelt werden. Insofern wird dieser Dampf immer noch mit dem Auratischen behaftet; „Das Leben im Bannkreis der ewigen Wiederkehr gewährt eine Existenz, die aus dem Auratischen nicht heraustritt“, so notiert Benjamin deshalb im selben „Langeweile“-Konvolut (V 177 [D10a, 1]). Dem Betrachter stößt also der Dampf mit dem Rhythmus von »Satz und Gegensatz« zu; der Geist und die Geistesabwesenheit, das Auratisch-Einmalige und die Wiederkehr des Immergleichen, das tödliche Rot des Feuers und das dies sanft umhüllende Hellgrau des Dampfes verschieben sich vor ihm so gemütlich wie stickig²⁶. Mitten in dieser Antinomie konfrontieren wir uns mit der Frage, wie historische Erfahrung sich der Nachwelt mitteilen lasse:

„Langeweile ist ein warmes graues Tuch, das innen mit dem glühendsten, farbigsten Seidenfutter ausgeschlagen ist. In dieses Tuch wickeln wir uns wenn wir träumen. Dann sind wir in den Arabesken seines Futters zuhause. Aber der Schläfer sieht grau und gelangweilt darunter aus. Und wenn er dann erwacht und erzählen will, was er träumte, so teilt er meist nur diese Langeweile mit. Denn wer vermöchte mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren? Und doch heißt Träume erzählen nichts anderes. Und nicht anders kann man von den Passagen handeln, Architekturen, in denen wir traumhaft das Leben unserer Eltern, Großeltern nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere. Das Dasein in diesen Räumen verfließt denn auch akzentlos wie das Geschehen in Träumen. Flanieren ist die Rhythmik dieses Schlummers.“ (V 161f. [D 2a, 1]; vgl. V 1054)

Beim Versuch, die „Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ zu erzählen (V 579 [N 3a, 2]), stößt Benjamin auf die Frage: Wie lässt sich der Spleen oder die Langeweile – sog. *mal(adie) du siècle* – beschreiben? Denn die Langeweile ist der Zustand, in dem man auf etwas nicht näher zu Bestimmendes wartet; man hat weder Lust zu betrachten und zu erzäh-

²⁴ Benjamin konnte keine reale Reaktion der zeitgenössischen Betrachter heranziehen, da Manets Bild zu den Lebzeiten des Malers nie öffentlich gezeigt worden war.

²⁵ Bekanntlich waren im 19. Jahrhundert neben Alkohol verschiedene drogenhaltige Getränke verbreitet.

²⁶ In einem von Benjamin zitierten Passus (V 451 [J 72a, 4]) beschreibt auch Marx das eingebildete »Historienbild« der Zweiten Republik in einem ähnlichen Rhythmus der Gegensätze: „Leidenschaften ohne Wahrheit, Wahrheiten ohne Leidenschaft, Helden ohne Heldentaten, Geschichte ohne Ereignisse; Entwicklung, deren einzige Triebkraft der Kalender scheint, durch beständige Wiederholung derselben Spannungen und Abspannungen ermüdend [...]. Wenn irgendein Geschichtsausschnitt grau in grau gemalt ist, so ist es dieser.“ (op. cit., S. 136)

len, was aktuell vor ihm geschieht, noch will man feststellen, was seinem Wunsch nach geschehen soll (V 161 [D2, 7]; vgl. V 1024). Aller aktuellen sowie bevorstehenden Ereignisse überdrüssig, nimmt man lieber die ganze Geschichte wie ein belangloses Kostümspiel wahr... Ein Stimmungsbild für diesen Überdruß an der Geschichte (an dem Geschichte Erzählen) fand Benjamin nicht zu Unrecht in *L'Exécution de L'Empereur Maximilien*. Erinnert sei daran, dass Georges Bataille dieses Bild mit einer Zahnbetäubung verglichen hat; „Man weiß, dass der Schmerz da ist, aber man fühlt ihn nicht, man soll ihn nicht fühlen. So erzählt auch Manet; aber den Nerv, durch den wir die Erzählung fühlen sollten, hat er abgetötet. [...] Was bleibt, sind Flecken verschiedener Farben und der beunruhigende Eindruck, dass ein Gefühl sich uns mitteilen sollte“²⁷. Die Mitteilung des Gefühls erfolgt nämlich nicht nach einem »natürlichen« Mitleid. Der hellgraue Pulverdampf, der vor der akzentlos dunkelgrau ausgedehnten Mauer in subtropischer Luft verfließt, scheint zwar mit rötlichen Streifen etwas vom »glühendsten« schmerzhaften Ereignis erzählen zu wollen. Aber die Miene des Kaisers verrät keinen Schmerz; will er nicht vielmehr, unbekümmert vom aktuellen Vorgang, »traumhaft das Leben seiner Eltern, Großeltern« – den Traum der napoleonischen Kriege – »nochmals leben«, wie in den älteren populären Schlachtblättern? Die Bedeutung von Manets Bild lag für Benjamin darin, dass es ihm mitten in der dumpfen Gefühlsregung des Kolportagephänomens, mit einer Reihe Sätze und Gegensätze, dieses Kommunikationsgefälle vor den Augen führte.

Sowohl Benjamin wie Bataille — die beiden Dialektiker der Bibliothèque Nationale glaubten an der von Manet dargestellten Szene nur soweit teilnehmen zu können wie unter narkotischer Lähmung; die Szene ließ sich nur von außen her im verhaltenen Grauton der »Langeweile« betrachten, mit nur vager Andeutung vom »farbigsten Seidenfutter« des Feuers. Die historischen Fakten hörten dort zwar auf, vermeintliche »fixe Punkte« zu sein; sie lösten sich im Dampf auf und stießen uns Betrachtern lähmend zu. Noch aber fehlt ihnen eine »dialektische Fixierung«, die das »Erwachen« mit den »gegensätzlichen Traumbildern« synthetisch vollziehen soll. Zu suchen ist also eine Darstellung der Langeweile aus entgegengesetzter Richtung; bei welchem Künstler zeigen sich die farbigsten »Arabesken« der Traumwelt? Benjamin fand solche »Innenansichten« in den Werken Odilon Redons, des „prince du rêve“; und eben dar-

²⁷ Ich zitiere die deutsche Übersetzung (*Manet*, Genf / Paris / New York, 1955, S. 52), die vom Wortlaut der *Œuvres complètes* (Paris, T. 9, 1979, S. 133) etwas abweicht.

um brachte er den „spezifische[n] Staubgehalt in der Atmosphäre“ von Manets Historie eigens mit dem „Jugendstil“ in Zusammenhang²⁸.

1.3.2.2 »Blicke wispern mit kaltem Hauch«: Redon und der „Seinsgrund des Bösen“

Benjamin irrte sich nicht. Denn Redon selber wies darauf hin, dass in der »Arabeske« seiner träumerischen Blätter die Gesichter so auftauchen, als begegneten wir ihnen ganz zufällig auf den Straßen:

„Imaginez des arabesques ou méandres variés, se déroulant, non sur un plan, mais dans l'espace, avec tout ce que fourniront pour l'esprit les marges profondes et indéterminées du ciel; imaginez le jeu de leurs lignes projetées et combinées avec les éléments les plus divers, y compris celui d'un visage humain; si ce visage a les particularités de celui que nous apercevons quotidiennement dans la rue, avec sa vérité fortuite immédiate toute réelle, vous aurez, là, la combinaison ordinaire de beaucoup de mes dessins. / Ils sont donc, sans autre explication qui ne se peut guère plus précise, la répercussion d'une expression humaine, placée, par fantaisie permise, dans un jeu d'arabesque“²⁹.

Die so von den Pariser Straßen auf den »Himmel« des Geistes übertragene physiognomische »Arabeske«³⁰ macht in Benjamins Augen das »farbigste Seidenfutter« der grauen Langeweile aus. Ihre im Superlativ gesteigerte Farbigkeit zeigt sich nicht erst im späteren Pastell, Gouache oder Ölfarbe des Künstlers, sondern bereits in seinen früheren Kohlezeichnungen – im Spiel verschiedener schwarz- oder brauntöniger Kohle mit dem rosa-, gelb- oder blautönigen Papier –, oder sogar im „reinen Glanz“ seiner Schwarzweiß-Lithographie; denn das Schwarz war ihm zufolge „la couleur la plus essentielle. [...] Il est agent de l'esprit bien plus que la belle couleur de la palette ou du prisme“³¹. Die Arabeske seiner zeichnerischen Linien wickelte also wie ein »warmes graues Tuch« Benjamin in ihr »farbigstes Seidenfutter« und ließ ihn dort »das Leben seiner Eltern, Großeltern« – die Straßenszene des 19. Jahrhunderts – »nochmals leben wie der Embryo in der Mutter das Leben der Tiere«.

Schon in der ersten Litho-Serie *Dans le rêve* (1879) sehen wir tatsächlich immer weitere Gesichter mit embryonenartig großen Augen aus dem Gefüge der Kreidestriche auftauchen (Abb. 8, Abb. 9). Ihr »keimhaft« »aufblühendes« Dasein ist allerdings nicht einfach als Verkörperung der vitalen Kräfte anzusehen; denn sind nicht ihre übergroßen Pupillen vielmehr den Augenhöhlen der Schädel ähnlich? und weist nicht ihr scharfer Kiefer- und Stirnausschnitt eher Zü-

²⁸ *Schemata und Glossen zum Jugendstil I* (1930/31, VI 152). „Prince du rêve“ war, wie Benjamin notiert (V 1020), der Spitzname, den Redon im Kreis seiner Freunde erhielt.

²⁹ Redon, *A soi-même*, Paris, 1961, S. 27 (*Selbstgespräch*, München, 1986, S. 24); zitiert auch in André Mellerios Buch *Odilon Redon* (Paris, 1923, S. 146), das Benjamin gelesen hat.

³⁰ Das buchstäblichste Beispiel dafür ist die Kreidezeichnung *Figure dans un jeu d'arabesques* (W224; abgebildet auch in Oktavia Christ, *Odilon Redon*, Berlin, 1994, Abb.-Nr. 28).

³¹ *A soi-même*, S. 124f. (*Selbstgespräch*, S. 100f.); zitiert in Mellerio, op. cit., S. 110.

ge der Masken oder Totenköpfe auf? Ohnehin erscheinen in den weiteren Blättern (*Triste montée* und *Sur la coupe*, Nr. 9-10; Abb. 10³²) die großäugigen Gesichter als Totenköpfe. Mit dieser Zweideutigkeit, die aus dem suggestiven Spiel ihrer abstrakt gesetzten Konturlinien hervorgeht³³, setzen sie uns dem nicht näher zu erklärenden „Rückschlag [répercussion] eines menschlichen Ausdrucks“ aus; die Gesichter bleiben uferlos und unbestimmbar in der Schwebe zwischen Leben und Tod. (Redon selber räumt ein: „in der glücklichen Stunde der Gärung“ habe aus seiner schwarzen Kohle oder Lithokreide die „Vitalität“ oder der „Geist“ eines Wesens hervorberechen können, aber diese Vitalität des Schwarz habe als „Widerschein der Sensibilität“ oder als ein „Residuum von ihrer Substanz“ keine ewige Dauer; mit steigendem Alter komme ihm das Schwarz nur noch „lebloos“ vor³⁴.)



³² Abbildungen der ganzen Serie: - [Odilon Redon](#) -; [Odilon Redon » Dans le Rêve 1879](#).

³³ Zum „Kolportagephänomen des Raumes“ zieht Benjamin folgende Bemerkung Redons heran: „Le sens du mystère [...] est d’être tout le temps dans l’équivoque, dans les doubles, triples aspects, des soupçons d’aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui seront, selon l’état d’esprit du regardeur“ (Zit. nach Raymond Escholier; V 540 [M 6a, 1]). — In *A soi-même* (S. 25f; *Selbstgespräch*, S. 22ff.) erläutert Redon die suggestiv Wirkung seiner abstrakten Linien und Schatten ausführlich.

³⁴ *A soi-même*, S. 125 (*Selbstgespräch*, S. 100f.); zitiert in Mellerio, S. 71.

Abb. 8: (links) Redon, *Eclosion* (Nr. 1 von *Dans le rêve*), 1879, Lithographie, 32.8x25.7cm, M 27; *The Graphic Works of Odilon Redon*, Nachdruck, New York, 1969, Nr. 2.

Abb. 9: (rechts) Redon, *Germination* (Nr. 2 von *Dans le rêve*), 27.3x19.4cm, M 28; op. cit., Nr. 3.

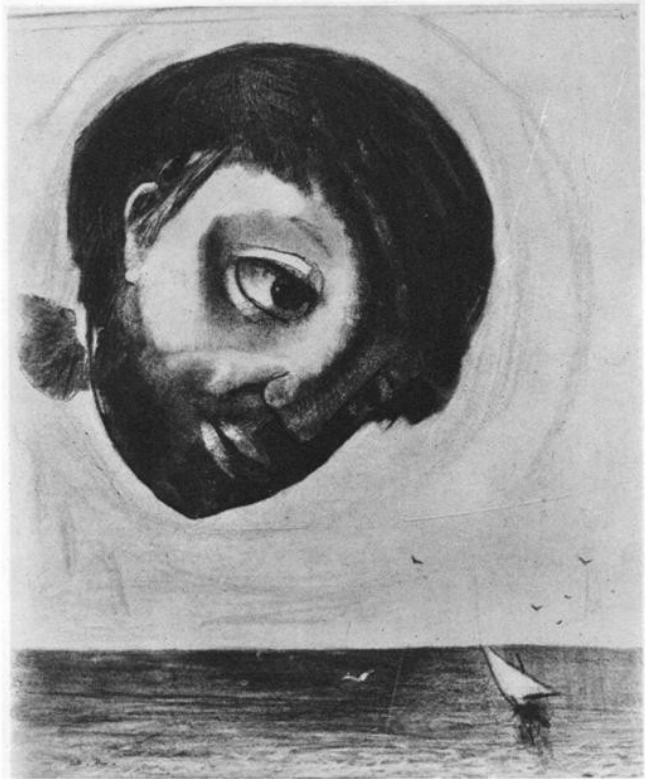


Abb. 10: (links) Redon, *Triste montée* (Nr. 9 von *Dans le rêve*), 26.7x20cm, M 35; op. cit., Nr. 10.

Abb. 11: (rechts) Redon, *Génie des eaux*, 1878, Kohle und Kreide, 46.6x37.6cm, W 1129, Chicago; Paul J. Sachs, *Modern Prints & Drawings*, Alfred A. Knopf, New York, 1954, S. 55.

So trübsinnig und ballonartig wie der Kopf von *Triste montée* erscheinen verschiedene Figuren in dem vergeistigten Himmel des Künstlers, vor allem im Spiel der abstrakten Linien seiner Kohlezeichnungen; ein unvergessliches Beispiel dafür ist der kümmerlich beflügelte »Wassergeist« (Abb. 11)³⁵. Großäugige schwebende Figuren waren das Hauptmotiv seiner Melancholiedarstellung³⁶. Das Ballonmotiv, das im Allgemeinen als das Symbol der Zufallsüber-

³⁵ Vgl. die große Abbildung von Douglas W. Druick (Hg.), *Odilon Redon: Prince of Dreams*, Chicago / Amsterdam / London, 1994, S. 102 (Kat. 50).

³⁶ Näheres dazu vgl. Druick (Hg.), op. cit., S. 74ff.; Christ, op. cit., S. 138ff. – Redon integrierte übrigens auch das Zyklopenmotiv in seine Melancholiedarstellung; nicht umsonst erinnert uns sein *Génie des eaux* an den Zyklopen, der sein Riesenauge unwachsam vor den treibenden Seeleuten entblößt hatte. Wie Derrida gezeigt hat (*Aufzeichnungen eines Blinden*, München, 1997), bezieht sich die »zyklopische« Blickdarstellung auf die Aporie des zeichnerischen Blicks überhaupt. Im Folgenden gehen wir aber nicht dieser allgemeinen Frage nach, sondern

lassenheit und Unverlässlichkeit angesehen wird³⁷, erhält dort noch ein weiteres Moment der Ungewissheit; die Gesichter der Figuren kommen uns (da scheinbar plastisch modelliert³⁸) so realistisch vor wie (wegen verzerrter Größenverhältnisse) unreal. Das, was Redon „vérité fortuite immédiate toute réelle“ nannte, ist von derart widersprüchlicher Modalität geprägt.

Es ist nicht verwunderlich, dass Benjamin Redons so zweideutig gestalteten Bildraum mit einer trüben Spiegelwelt vergleicht: „Redon malt die Dinge als wenn sie in einem etwas trüben Spiegel erschienen. Seine Spiegelwelt ist aber flächig, der Perspektive abhold“ (V 668 [R 1a, 5]³⁹). Redons Werke konfrontieren uns immer wieder mit der Schwierigkeit, die dargestellte Erscheinung räumlich zu lokalisieren. Wie kam er zu einer derartigen Raumgestaltung? Der markanteste Anlass dazu war wohl seine Freundschaft mit dem Botaniker Armand Clavaud, der den werdenden Künstler um 1860 in die Welt der Mikroskopie eingeführt hatte⁴⁰. Denn die Bilder der Mikroben, deren Beobachtung in der Jahrhundertmitte durch die neuere fundenen achromatischen Linsen wesentlich erleichtert worden war, erschütterten nicht nur die traditionelle Auffassung von der Schöpfung, von den Metamorphosen der Lebewesen oder

speziell der Aporie des mikrographischen Blicks, die für Redon wichtig war. Redons Blickmotiv lässt sich freilich auch im anderen Kontext betrachten, z. B. im Zusammenhang mit seiner Kriegserfahrung: Als ein 30-jähriger Rekrut musste er nämlich in wenigen Wochen lernen, den ins Visier geratenen Feind zu schießen, bevor er ins Visier der leistungsstärkeren preußisch-deutschen Feuerwaffen genommen würde; und der melancholische Blick erscheint tatsächlich auch in einer skizzenhaften Kriegsallegorie (1871, W 225; vgl. Barbara Larson, *The Dark Side of Nature*, University Park, Pennsylvania, 2005, S. 40f.). Aber auch solche Erfahrungen konnten ins »Kolportagephänomen des Raums« träumerisch versenkt werden.

³⁷ Der Luftballon, der in der Romantik unerfüllte Sehnsucht symbolisiert hatte, kam den späteren Pariser Künstlern mal als das Mittel der politischen Machtinszenierung (vgl. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London, 1999, S. 64f.), mal auch als der blasse Hoffnungsschimmer vor – nämlich als das letzte Fernmeldewesen neben Brieftauben (z. B. in Puvis de Chavannes' Ballon-Allegorie aus der Belagerungszeit, die Redon nach dem Krieg kennengelernt haben muss).

³⁸ Näheres zu den zeichnerisch-technischen Einzelheiten vgl. Druick (Hg.), op. cit., S. 361f.

³⁹ Benjamin bezieht sich hier vielleicht vor allem auf die 1926 in Paris ausgestellte Kohlezeichnung *Le penseur à la fenêtre* (W1064; siehe die dortige große Abbildung). Wir Betrachter können nicht wissen, ob wir diesen dargestellten »Denker« von außen her sehen oder umgekehrt von innen her einen nachdenklich hereinsehenden Passanten; beide Perspektiven sind wegen der vorhang- und lichtreflexartigen Schattierungen (rechts und unten) fraglich, wir sollten eher die ganze Szene als ein trübes Spiegelbild ansehen. – Benjamin, der Redons Werke zuerst 1920 in Wien durch Faksimiles kennengelernt hatte (vgl. Brief an Ernst Schoen, 2. 2. 1920; *Briefe*, Bd. II, S. 73), schrieb die zahlreichen Redon-Notizen (in *Pariser Passagen I und II*) wohl anlässlich der Pariser Retrospektive vom März 1926.

⁴⁰ Vgl. Benjamins Notiz (V 1019).

von den sagenhaften Chimären⁴¹; sie stellten auch den herkömmlichen Stil der Darstellung (Naturnachahmung) selbst in Frage. Betrachten wir in Kürze die stilhistorische Bedeutung der Mikrographie.

Mit dem Mikroskop beobachteten wir die Organismen, die im Wassertropfen zwischen den Gläsern eingelegt und halbdurchsichtig durch Konkavspiegel und Sammellinse beleuchtet sind. Bei der Wiedergabe ihrer Konturen, die sich nur an etwas verschwommenen Dunkelzonen – an der Dichte der Gewebe, die das Licht weniger durchlassen – erkennen lassen, wird die Geltung der traditionellen Umrisslinien und Helldunkel-Modellierung fraglich. Unsere Gestaltwahrnehmung wird dabei auch dadurch erschwert, dass im beobachteten Präparat die Lichtstrahlen sich an der Grenze zwischen Wasser, Luftblase und Fettkügelchen unterschiedlich brechen. Außerdem muss man oft (wie es in der damaligen Anleitung heißt) den Gegenstand „in viel kleinere Theile trennen, weil sie zu gross oder nicht durchsichtig genug sind, oder weil der einzelne Theil im Verhältniss zur Grösse des Gesichtsfeldes wieder zu viel Raum einnimmt. Wir sehen ferner durchs Mikroskop keine Körper, sondern nur Flächen deutlich, und es muss die körperliche Form aus jener der wahrgenommenen Flächen construiert werden. Diese Aufgabe hat die Phantasie zu erfüllen“⁴².

Mit diesem Problem konfrontiert sich zwar jeder Mikrograph seit Leeuwenhoeck. Aber die Notwendigkeit der zeichnerischen „Phantasie“ konnte unter den früheren Mikrographen nicht auf diese Weise festgestellt werden, solange die Wahrhaftigkeit der mikroskopischen Entdeckungen selbst wegen der Schwierigkeit der Nachprüfung angezweifelt worden war. Erforderlich war bloß informative Illustration, die den Gegenstand zur Wissensvermittlung genügend deutlich wiedergab, und nicht die Erfindung eines passenden zeichnerischen Stils. Also hatte sich der Stil der ersten tüchtigen Mikrographen (oder deren Zeichner) bloß durch immer weitere Nachstiche als ein Standard etabliert⁴³. Erst im 19. Jahrhundert – nachdem achromatische Mikroskope die Nachprüfungen erleichtert hatten, und nachdem die neue physiologische Optik gegenüber der alten mechanischen Optik die eigenständige Tätigkeit unseres Auges festgestellt hatte – erhielt die „Phantasie“ Bürgerrecht und bürgerliche Pflicht im Reich der Mikrographie; und die stilistische Frage der Illustration gewann bei der Verwendung neuer Reproduktionsmittel (Litho- und Photographie) Aktualität. (Der »Dekadent« Huysmans plä-

⁴¹ Vgl. dazu z. B. Claudia Müller-Ebeling, *Die „Versuchung des hl. Antonius“ als „Mikrobenepos“*, Berlin, 1997; Ursula Harter, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Berlin, 1998.

⁴² Pieter Harting, *Das Mikroskop*, Braunschweig, 1866, Bd. 2, S. 15f.

⁴³ Leeuwenhoeck überließ die Illustration seiner Entdeckungen einem professionellen Zeichner. Der zeichnerisch erfahrene Mikrograph Robert Hooke befasste sich anders als Leeuwenhoeck hauptsächlich mit den Objekten, deren Kontur auch ohne Mikroskop optisch erkennbar war (z. B. Floh).

dierte gerade für einen subversiven Missbrauch dieses Bürgerrechts, indem er Redons Blätter mit der Mikrographie in Zusammenhang brachte⁴⁴.)

In dieser erlaubten „Phantasie“ kommen uns Mikroben oft wie behaarte oder beschweifte »Blicke« vor, indem sie leuchtend von ihrer trüben rundlichen Gewebewand umgrenzt erscheinen, und zwar mit ein paar pupillenartig runden dunklen Punkten⁴⁵. Ihre Farbsäume, die auch nach der Korrektur der chromatischen Aberrationen übrig bleiben (genauer: durch das Korrekturverfahren zusätzlich entstehen), und die (zur Erleichterung der Beobachtung) den Mikroben gefütterten Farbstoffe verleihen ihnen eine merkwürdige Physiognomik. Unser Blick durchdringt ihre Körper — er dringt aber nicht in die Außenwelt dahinter; er sieht nur die »Arabeske« der Gewebe auf den aufgehellten leeren Bildgrund (den im Beleuchtungsapparat widerspiegelten »Himmel«) projiziert. Der Blick schwankt zwischen der von ihm gewohnheitsgemäß gesuchten dreidimensionalen Ausdehnung der Gegenstände und der Flachheit des hauchdünnen Präparats, zwischen optischer Ferne und haptischer Nähe, zwischen Außen und Innen. Die »Gesichter«, die wir momentan zu sehen glauben, können schon beim nächsten Blick schwinden — ob durch die Bewegungen der Organismen, durch unsachgemäße Schärfestellung oder durch geänderte Lichtverhältnisse; wenn die Sonne plötzlich durch die Wolken hindurch auf den Labortisch einstrahlt, blendet das Monokular unser Auge.

Der junge Redon hatte zweifellos wichtige künstlerische Anregungen von dieser mikrographischen Wahrnehmungsfrage erhalten. Technische Erneuerungen (elektrische Beleuchtungsapparate, binokuläre Mikroskope⁴⁶ usw.) beseitigten zwar später manche früheren Unbequemlichkeiten, und die Wunderwelt der Mikroben hörte auf, Sache einzelner Naturfreunde zu sein – sie diente bereits zur Zerstreuung der Masse; photographiert und nachgezeichnet oder gemalt und auf die Bühnenleinwand projiziert, als eine neuartige *laterna magica* in der Übergangsperiode von statischen zu kinematischen Medien. In einigen späteren Blättern spielte vielleicht Redon selber (wie einige Historiker vermuten) auf solche Phantasmagoriebühne

⁴⁴ Redon selber wies zwar diese kurzschlüssige Zurückführung auf Mikrobengemälde ab — um aber nur das Recht der zeichnerischen Phantasie von einer mechanischen Gegenstandswiedergabe abzuheben (*A soi-même*, S. 28; *Selbstgespräch*, S. 25).

⁴⁵ Einige Mikrographen des 19. Jahrhunderts bezeichneten Infusionstiere nicht nur metaphorisch als „Augenkugel“, „Wimperauge“, „Stumpfauge“ usw., sondern erlagen auch der Versuchung, in ihre dunklen Punkte zoomorphistisch Organe wie Augen, Gehirn usw. hineinzudeuten; vgl. z. B. Christian Gottfried Ehrenberg, *Über die Entwicklung und Lebensdauer der Infusionsthiere*, in: *Abhandlungen der Königlich Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus dem Jahre 1831*, Berlin, 1832, S. 12ff.

⁴⁶ Als Redon bei Clavaud Mikroskopie kennengelernt hatte, befand man sich gerade im Entwicklungswettbewerb praktisch brauchbarer Binokulärmikroskope (vgl. Harting, *Das Mikroskop*, Bd. 1, S. 211ff, Bd. 3, S. 239ff.).

an⁴⁷. Aber er vergaß auch dabei nicht, welche Wahrnehmungsfrage hinter solch neuen populären Ikonen steckte; daher bleiben seine »mikrobenartigen« Figuren noch heute für unsere Augen aktuelle Herausforderung.

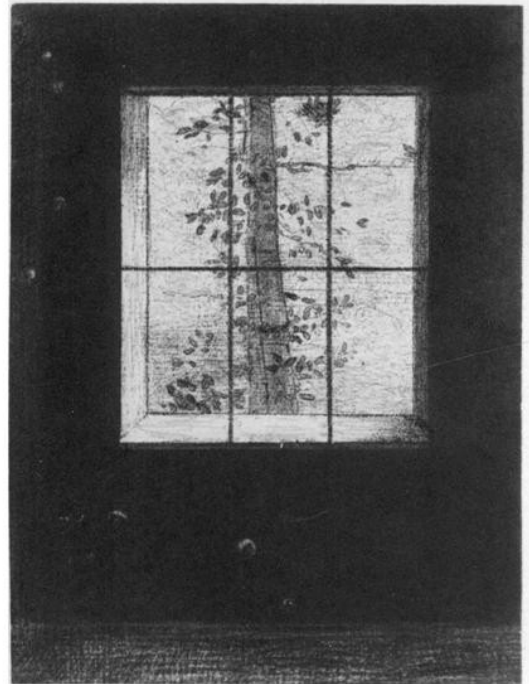
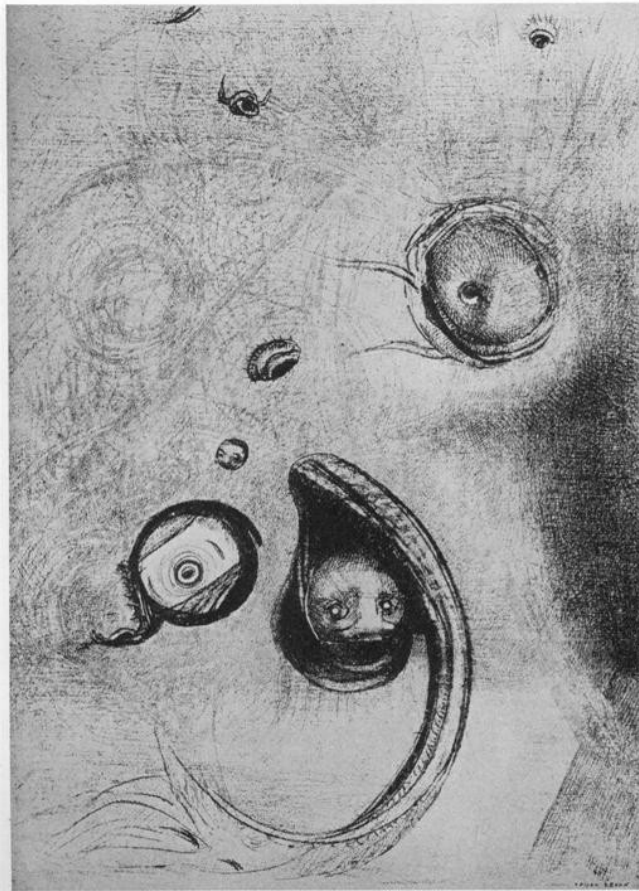


Abb. 12: (links) Redon, *Et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques* (Nr. 13 von *La Tentation de Saint-Antoine*), 1896, Lithographie, 31x22.4cm, M 146; *The Graphic Works of Odilon Redon*, Nr. 121.

Abb. 13: (rechts) Redon, *Le Jour* (Nr. 6 von *Songes*), 1891, Lithographie, 21x15.8cm, M 115; Sachs, *Modern Prints & Drawings*, S. 38.

So schwankt z. B. im Anblick vom 13. Blatt der *La Tentation de Saint-Antoine* (**Abb. 12**) unsere Gestaltwahrnehmung zwischen der Flächigkeit und Plastizität, zwischen der Transparenz und der Undurchdringlichkeit der »Augenkugeln«. Und das Blatt *Le Jour* (**Abb. 13**), das Schlussblatt der dem Gedächtnis von Armand Clavaud gewidmeten *Songes*, lässt uns an das Doppelsehen eines zeichnenden Mikrographen denken — nämlich an die Überblendung vom Sucherbild (Gesichtsfeld des einen Auges, das gewisse runde Körperchen im Monokular beobachtet) durch das Gesichtsfeld des anderen Auges. Die mit dieser Tagesszene abgeschlossene *Songes*-Serie wurde mit gutem Grund dem verstorbenen Botaniker gewidmet. Denn der Blick eines Botanikers war eben von diesem Zwiespalt geprägt; sein linkes Auge musste (wenn er

⁴⁷ Druick (Hg.), *Odilon Redon*, S. 149; Harter, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, S. 158.

rechtshändig war) durch tägliche Mikroskopie kurzsichtiger werden, während sein rechtes Auge zur Betrachtung der Außenwelt und zur Kontrollierung seiner zeichnenden Hand diene. In den Lehrjahren hatte sich Redon freilich auch bei der Behandlung der traditionellen Bildthemen mit ähnlichen Wahrnehmungsfragen befasst. Einige seiner Louvre-Studien weisen nämlich sein Interesse für die optische Wirkung der Doppelkonturen auf. Das deutlichste Beispiel ist die Kreidezeichnung nach einer Skulptur von Aphrodite (W1974)⁴⁸; aber auch in der Rötzelzeichnung *Adam et Ève chassés du Paradis* (Kopie von Michelangelos Zeichnung nach Masaccios Brancacci-Fresko, um 1866, W1991) gibt er die Umrisslinie, die Michelangelo (aus welchem Grund auch immer⁴⁹) doppelt gezogen hat, genau so wieder, als sollten die dargestellten gefallen »Urmenschen« wie mikrobiologische »Urgeschöpfe« mit verschwommener Doppelkontur im Licht schwingend erscheinen. Es war um dieser Figurwahrnehmung willen, dass er mit seinem akademischen Lehrer Gérôme kollidieren musste⁵⁰. Derartige Beschäftigungen mit den alten Meisterwerken sollten ihm dazu verhelfen, seiner vibrierenden Formwahrnehmung, die sich bei der Mikroskopie zugespitzt hatte, einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen⁵¹.

Soviel zur Mikrographie. Die »keimartige« Erscheinung der redonschen Figuren ähnelte also nicht von ungefähr dem, was Benjamin in den untergegangenen »menschlichen Aquarien« des 19. Jahrhunderts gesucht hatte; wie Benjamin dort ein quasi-embryonales Kostümspiel seiner Großelterngeneration nachzuvollziehen glaubte, so setzte sich auch Redon mit seinen phylogenetischen »Großeltern« auseinander, die die mit Wasser befüllten kleinsten »Glashallen« massenhaft bevölkerten. Und Redon verfolgte die Frage dieser zweideutigen Formwahrneh-

⁴⁸ Abbildung: [Odilon Redon »Aphrodite assise d'après l'antique«](#); vgl. auch die Konturlinien von W1970, W1971, W1980, W1995.

⁴⁹ Zur Deutung vgl. Paul Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Paris, 2003, S. 65.

⁵⁰ „Il [Gérôme] me préconisait d'enfermer dans un contour une forme que je voyais, moi, palpitante. Sous prétexte de simplification (et pourquoi?), il me faisait fermer les yeux à la lumière et négliger la vision des substances. Je n'ai jamais pu m'y contraindre. Je ne sens que les ombres, les reliefs apparents; tout contour étant sans nul doute une abstraction.“ (*A soi-même*, S. 22; *Selbstgespräch*, S. 19; zitiert in Mellerio, S. 87.)

⁵¹ Ted Gott weist darauf hin, dass Redon die Körperhaltung von Masaccios Adam im Schlussblatt seiner »evolutionstheoretisch« inspirierten Litho-Serie *Les Origines (Et l'homme parut...)*, 1883, M 52) wieder aufgegriffen hat (*Old Master echoes: Odilon Redon, Photography and „la vie morale“*, in: *Australian Journal of Art*, Vol. V, 1986, S. 58f.). Frühe Studien dienten ihm als Inspirationsquellen, wie er später bemerkt: „Je me suis encore efforcé de réaliser par le menu, avec la plus grande part de détails visibles, et avec relief, un morceau, un détail fragmentaire. C'était l'étude qui m'attirait le plus sans me préoccuper de son utilité. Ces fragments m'ont servi bien des fois depuis, à reconstituer des ensembles, et même à en imaginer.“ (*A soi-même*, S. 23; *Selbstgespräch*, S. 21.)

mung außerhalb vom Monokular weiter, als die Frage der suggestiv erscheinenden »Gesichter« oder »Blicke«. Deren träumerische Metamorphose vollzog sich nicht selten in oder vor dem Fenster bzw. fensterartiger Öffnung⁵², so dass Benjamin in ihr Parallelen zur Blicherfahrung in den Passagen finden konnte:

“Ein Aspekt auf die Zweideutigkeit der Passagen: ihr Reichtum an Spiegeln, der die Räume märchenhaft ausweitete und die Orientierung erschwerte. [...] Der Raum, der sich verwandelt, tut es im Schoße des Nichts. In seinen trüben, verschmutzten Spiegeln tauschen die Dinge den Kaspar-Hauser-Blick mit dem Nichts. Es ist so ein zweideutiges Zwinkern vom Nirwana herüber. Und wieder⁵³ streift uns hier mit kaltem Hauch der Geckename Odilon Redon, der diesen Blick der Dinge in den Spiegel des Nichts wie kein anderer auffing und wie kein anderer ins Einverständnis der Dinge mit dem Nichtsein sich zu mischen wusste. Blickwispern füllt die Passagen. Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt, blinzeln schließt, siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispern dieser Blicke leiht der Raum sein Echo. »Was mag in mir, so blinzelt er, sich wohl ereignet haben?« Wir stutzen. »Ja, was mag in dir sich wohl ereignet haben?« So fragen wir ihn leise zurück“ (V 672 [R 2a, 3]; vgl. V 1050)

Wie nämlich in den Passagen der Standort der im Glas oder im Spiegel mehrfach reflektierten Figuren schwer erkennbar ist, so läuft auch bei Redon unsere Begegnung mit den Figuren leer aus; ihr zweideutiges »Blinzeln« – ihre suggestiven Konturlinien und Schatten – lässt sich keiner bestimmten Deutung zuordnen. Und wie uns in den Passagen von irgendwelchen unbekannten Eingängen oder Fenstern kalte Luft der Außenwelt zuweht, so lassen uns bei Redon die fensterartigen Öffnungen nicht erkennen, wohin sie führen: „Mes dessins *inspirent* et ne se définissent pas. Ils ne déterminent rien. Ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l’indéterminé“, sagt Redon selber⁵⁴. Die Wirkung dieser quasisymphonischen »Einhauchung« ist es, was Benjamin hier als einen leisen Widerhall vom fragenden „Blickwispern“ beschreibt. Ihr »kalter Hauch« unterbricht unseren warmen Schlummer. Warum aber sagt Benjamin, dass uns mit diesem Hauch der „Geckename“ des Künstlers streife?

Wenn dieser Name, wie Benjamin sich es ferner träumerisch vorstellt, „wie eine allzugut gedrehte Locke fällt“ (V 271 [H1a, 1], 1048), so war es wohl seines Klangs halber: »Odilonredon« drehte sich im Haschischrausch so gut wie die Verse der *Redondilla*. Ohnehin aber be-

⁵² Zu den markanten Beispielen zählen *Le penseur* (Kohle, W1064) und *L’œil au pavot* (1892, Kohle, W1093; ausgestellt 1926 in Paris).

⁵³ Im Drogenprotokoll hatte er bemerkt, sein Nirwana-Gefühl schildernd: „Dieses »zweideutige Zwinkern vom Nirwana herüber« ist wohl nirgends so anschaulich geworden wie bei Odilon Redon“ (VI 563).

⁵⁴ *A soi-même*, S. 26; *Selbstgespräch*, S. 24; zitiert in Mellerio, S. 146.

zieht sich der Name Odilon⁵⁵ auf Odilia: den Namen der Schutzheiligen der Augenleidenden auf dem Odilienberg, dessen Doppeldeutigkeit Benjamin in seinem Goethe-Essay – bei der Auseinandersetzung mit dem lockenden „Augentrost“ Ottilie – hervorhob. Das Phänomen Ottilie stellte Benjamin zufolge die „Heimat allen Scheins“ dar, in der der Blick des Leidenden – der mit männlicher Leidenschaft beladene Blick – dem „Werk des Eros Thanatos“ erliegt. Der Held, der Ottilie zu lieben glaubt, verfiel nämlich dem einsamen Tod, ohne ihre Liebe wirklich gewonnen zu haben (I 186f.); erlaubt war ihm eben nur der tägliche Einblick in die „Locke“ der Geliebten, die er neben den Blumen, welche er mit ihr zusammen „in glücklicher Stunde gepflückt“ hatte, bis zum Todestag sorgfältig und heimlich aufbewahrte⁵⁶ – wie das Symbol fürs verpasste Glück, für die entflohene langhaarige Fortuna oder Occasio.

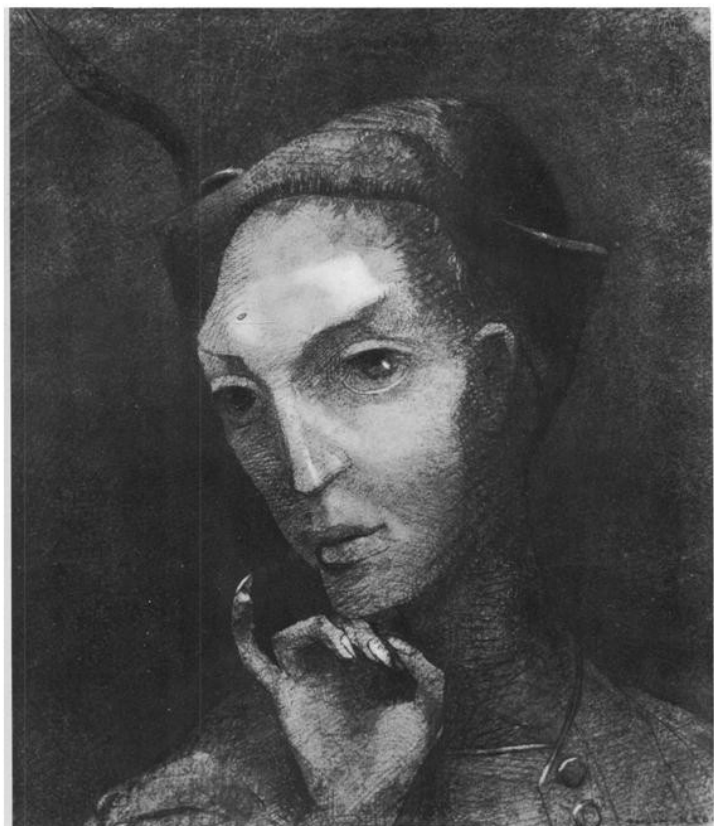


Abb. 14: (links) Redon, *A l'horizon, l'ange des Certitudes, et, dans le ciel sombre, un regard interrogateur* (Nr. 4 von *A Edgar Poë*), 1882, Lithographie, 27.2x20.8cm, M 41; Redon 1913=1969, Nr. 121. Vollständige Abbildung der Serie: [Odilon Redon » A Edgar Poe 1882](#).

Abb. 15: (rechts) Redon, *Méphisto*, 1877, Kohle und crayon Conté, 39x33.5cm, W 417, Privatbesitz; Claude Roger-Marx, *Redon*, Paris, 1950, Nr. 2.

⁵⁵ „Odilon“ wurde der Künstler, der offiziell Bertrand-Jean genannt worden war, bald nach der Geburt nach dem Namen seiner Mutter (Marie-Odile) genannt, und er übernahm diesen später als Künstlernamen.

⁵⁶ Goethe, *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Bd. 9, 1987, S. 529 (Teil II, 18. Kapitel; vgl. auch S. 519).

So ein „zweideutiges Zwinkern vom Nirwana“ – ein tückisches Zusammenfallen von Eros und Todestrieb, Vitalität und Trübsinn – finden wir auch bei Redon überall. Am buchstäblichsten in der Figur des abgedankten Himalaya-Prinzen, der in der Landschafts-Arbeske meditativ erscheint⁵⁷; aber auch in den keimhaft-geisterhaften Traumfiguren (Abb. 8); und im tristen Aufschwung des vom lächelnden Flügelköpfchen beobachteten Ballonkopfs (Abb. 10); oder im 4. Blatt der Serie *A Edgar Poe*⁵⁸ (Abb. 14), wo ein tiefsinniger Blick wiederum von einem lächelnden beflügelten Wesen beobachtet ist. Diese Figuren, die zweideutig im Doppelrhythmus von Verfall und Aufschwung schweben, lassen sich vor allem im Kontext der neuzeitlichen Melancholiedarstellung betrachten; denn auch Redon selber brachte seinen *ange des Certitudes* mit Dürers *Melencolia I* (1514⁵⁹) in Zusammenhang:

„Commentaire verbal de la *Mélancolie* de Durer, par Elémir Bourges:

Vous voyez la lettre I qui suit le mot *Mélancolia*; ce signe imperceptible en est la clef: il veut dire *va*, en latin. Et la chimère qui s’envole emporte (sans en douter) la souscription de tristesse. Elle part près du soleil levant, sous l’arc-en-ciel libérateur. Tout le reste s’explique aussitôt comme étant une allégorie de la science. Les outils du travail et de la recherche sont là. Cet être ailé, tenant un compas, n’est-il pas l’image de la certitude? Voici l’amour aussi qui inscrit sur une tablette un accroissement de la connaissance. Vinci a dit: «Plus on connaît, plus on aime.»

Ce commentaire met un arrêt aux suggestives hypothèses et à tout verdict d’incohérence. Et je me souviens, en souriant, que j’ai fait autrefois, ainsi que Durer, un ange des certitudes: il sourit, vieillot, dans un rai de lumière que domine un ciel noir, où j’ai mis un regard interrogateur. J’étais moins conscient que Durer.”⁶⁰

Der *ange des Certitudes* übernimmt tatsächlich das dürersche Motiv von Blick, Engel und Meer. Aber von diesen knappen, „weniger bewusst“ entlehnten Motiven⁶¹ allein kann man nicht darauf schließen, dass es sich hier wie bei Dürer um eine humanistische Aufwertung von Melancholie, eine Selbstüberwindung des Trübsinns handle. Dieser Engel könnte auch einer sein, der an Dürer-Bourges’ Imperativ in dem Sinne anknüpft, dass er der Melancholie *freien Lauf* lässt und so den Trübsinnigen zum »satanischen Genügen, satanischen Wissen« verführt — zumindest aus Benjamins Sicht. Denn im Trauerspielbuch sieht er, ausgehend von seiner sprachphilosophischen Bibelauslegung, den Seinsgrund des Satanischen nicht erst in böser

⁵⁷ W 682, 683 (ausgestellt 1926 und 1934 in Paris); vgl. auch die Lithographien M 107, 120.

⁵⁸ Die Blätter dieser Serie beziehen sich nicht konkret auf die einzelnen Geschichten des Dichters.

⁵⁹ [Bild:Melencolia I.jpg - Wikipedia](#).

⁶⁰ *A soi-même*, S. 109; *Selbstgespräch*, S. 88.

⁶¹ Aus seinem anderen Dürer-Kommentar erhellt sich, warum er mit diesen wenigen Symbolen auskommen konnte: „[...] «La *Mélancolie*». On la croirait incohérence. Non, elle est écrite [...] selon la ligne seule et ses puissants pouvoirs. Grave et profond esprit qui nous berce, là, comme aux accents pressés et touffus d’une fugue sévère. Nous ne chantons après lui que des motifs écourtés, de quelque mesures.“ (*A soi-même*, S. 26; *Selbstgespräch*, S. 23.)

Gesinnung, sondern in dem *Wissen* überhaupt, welches mit dem Sündenfall – mit der abstrakten Urteilsbildung der menschlichen Erkenntnis – entstand und im lebensfremden Tiefsinn des Melancholikers sich zur endlosen Allegorese der Dinge entwickelte:

„Wissen, nicht Handeln ist die eigenste Daseinsform des Bösen. Und demgemäß ist physische Verführung, als Wollust, Völlerei und Trägheit, sinnlich nur begriffen, bei weitem nicht sein einziger, ja streng genommen gar kein letzter und genauer Seinsgrund. Dieser vielmehr eröffnet sich mit der Fata morgana eines Reiches der absoluten, das ist gottlosen, Geistigkeit, wie es, als Gegenstück dem Materialischen verbunden, das Böse erst konkret erfahren lässt. Der in ihm herrschende Gemütszustand ist die Trauer, zugleich die Mutter der Allegorien und ihr Gehalt. Und ihm entstammen drei ursprüngliche satanische Verheißungen. Sie sind geistiger Art. [...] Was lockt, ist der Schein der Freiheit – im Ergründen des Verbotnen; der Schein der Selbständigkeit – in der Sezession aus der Gemeinschaft der Frommen; der Schein der Unendlichkeit – in dem leeren Abgrund des Bösen. [...] Die absolute Geistigkeit, die im Satan gemeint ist, bringt in der Emanzipation vom Heiligen sich um das Leben. Die – hier allein entseelte – Stofflichkeit wird ihre Heimat. Das schlechthin Materialische und jenes absolute Geistige sind Pole des satanischen Bereichs: und das Bewusstsein ihre gauklerische Synthesis, mit welcher sie die echte, die des Lebens, öffnet. Sein lebensfremdes Spekulieren aber, das an der Dingwelt der Embleme haftet, trifft schließlich auf das Wissen der Dämonen.“ (I 403f.)

Die Allegorien der Wissenschaft, wie wir sie in Dürers Blatt finden, trugen in dieser Hinsicht Satans Zeichen; dasselbe gilt auch für das Wissen, worauf die „Gewissheit“ des redonschen Engels sich stützt. Seine Engelsfiguren scheinen tatsächlich bei näherem Zusehen – mit den kleinen Hörnern des beflügelten Rundkopfs von *Triste montée* und mit den spitzen Fingern von *L'ange des Certitudes* – auch teuflische Züge aufzuweisen. Ebenso wenig stellen auch seine ausdrücklich »satanisch« betitelten Figuren, z. B. *Méphisto* (Abb. 15) oder *L'araignée qui sourit* (1881, W1083⁶²; ausgestellt 1934 in Paris), bloß verfallene Wesen dar. Redon ließ den Mephisto als modernen vermenschlichten Teufel nicht nur die Hörner in der Gelehrtenmütze verstecken und den Bart abrasieren, sondern verharmloste auch die inhumane Eckigkeit seines Gesichts durch die ausgeklügelte Schattierung; sie gibt uns den Eindruck, dass dessen eckiges Aussehen bloß auf den Lichteffekt – etwa auf den Effekt von mehrfachen Beleuchtungen – zurückzuführen sei. Mehr noch: Die Kurven seiner nach oben gezogenen Augenbrauen verleihen optisch – mit ihrer flügelartigen Form, die sich im Mützenschmuck und im gehobenen Kleinfinger wiederholt – seinen ohnehin hoch platzierten Pupillen eine Art Schwungkraft. Auch die mit vermenschlichter Miene lächelnde Spinne, die gerade von der Decke auf den Fußboden heruntergekommen scheint, zeigt sich mit ihren zehn ausgespreizten »Beinen« imstande, gleich wieder hochzugehen. Die »Fata Morgana« eines gottlos-geistigen

⁶² [Image:Redon smiling-spider.jpg - Wikimedia Commons](#); [artnet® Magazin](#); abgebildet auch in Jean Selz, *Odi-lon Redon*, München, 1977, S. 30; Redon, *Selbstgespräch*, Nr. 18.

Reichs, wie Benjamin sich sie im Trauerspielbuch vorstellte, dürfte eben in derart niedrig im Raum schwebenden Figuren Gestalt annehmen. Wenn in *Triste montée* und *L'ange des Certitudes* das Böse noch „weniger bewusst“ (Redon) im Schoß der Trauer keimte, so erreicht vor *Méphisto* und *L'araignée* das Bewusstsein des trübsinnigen Betrachters eine »gauklerische Synthesis« von Geistigkeit und Materialischem, indem es am »leeren Abgrund des Bösen« sein schwebendes Spiegelbild findet.

Wenn diese englisch-satanischen Figuren als physiognomischer „Rückschlag“ der zeitgenössischen Passanten (Redon) anzusehen sind, so ist es – mit Benjamin zu reden – in dem Sinne, dass sie als trübe geistige Spiegelbilder des »Flaneurs« dessen satanischen Gedankenrhythmus darstellen. Der bürgerliche Nihilismus kommt hier weder in den dargestellten einzelnen Greueltaten – wie es in den „grässlichen, kolportagehaften“ Gemälden eines Antoine Wiertz der Fall war (V 1028f. [O°, 17-22]) – zum Vorschein, noch wie bei Manet mit einer lähmend trüben Verhüllung des politischen Spektakels, sondern wird auf den »Seinsgrund« desselben zurückverfolgt. Der Seinsgrund des Bösen eröffnete sich zwar auch bei Manet mit der »Fata Morgana« eines geistigen Reiches; aber dieses Reich trat dort nicht »absolut gottlos« sondern nur konkret auf, eine Quasi-Martyriumszene im materialischen Dampf umhüllend. Erst in Redons Spiegelwelt glaubte Benjamin den »leeren Abgrund des Bösen« erblicken zu können, der ihn mit dem »Schein der Unendlichkeit« lockte. Die Gesichter oder Blicke, die dumpf oder nachdenklich in fensterartiger Öffnung erscheinen⁶³, versperren ihm nämlich den Blick auf einen »freien, sozusagen uranischen Luftraum« und konfrontieren ihn mit der Untiefe seiner Subjektivität, seines »Interieurs«; blinzeln flüstern sie ihm die »satanische Verheißung« der Unendlichkeit zu, um aber den Zweifel an seinem eigenen Blick nur zu verstärken. Von dieser satanischen Perspektive war Benjamins Erfahrung der Passagen – und darüber hinaus seine Erfahrung der ganzen Stadt Paris – geprägt:

„Blicken zwei Spiegel einander an, so spielt der Satan seinen liebsten Trick und öffnet hier auf seine Weise (wie sein Partner in den Blicken der Liebenden tut) die Perspektive ins Unendliche. Sei es nun göttlich, sei es satanisch: Paris hat die Passion der spiegelgleichen Perspektiven. Der Arc de Triomphe, Sacré Cœur, selbst das Panthéon erscheinen von weitem wie Bilder, die niedrig schweben, öffnen die Fata Morgana architektonisch. Baron von Haussmann hat sich [...] an diesen Perspektiven berauscht und wo nur immer möglich sie vermehren wollen. In den Passagen ist die Perspektive dauerhaft konserviert wie in Kirchenschiffen.“ (V 1049 [c°, 2]; vgl. 667 [R 1, 6])

Redon verfolgt derart »satanisch« zweideutige Blickerfahrung konsequent weiter. Nach seinen letzten *Sainte-Antoine* Blättern und seiner intensiven Beschäftigung mit den mythologischen Themen wandte er sich von den Ungeheuer-Motiven ab und dem Blumenstilleben zu.

⁶³ Z. B. *Le penseur à la fenêtre* (W1064) und *L'œil au pavot* (W1093).

Aber gerade die scheinbar harmlosen Blumen – und die sie häufig umfliegenden Schmetterlinge – sind es, die uns mit einem „perverse[n]“ Blick (V 691 [S 7a, 6], VI 153) nicht minder überraschen als die Ungeheuer seiner früheren Blätter⁶⁴. Als verkehrte »Blicke« empfinden wir die dargestellten Blütenblätter und Schmetterlingsflügel wegen der suggestiven Spiele seiner Pinsel- und Pastellstriche, unabhängig von den symbolisch-ikonologischen Bedeutungen der Blumenarten; sie gehören zur modernistischen Genealogie der „Blume als Sündenemblem“ (V 1015 [I°, 7]) wegen ihres »satanisch« zweideutigen Aussehens. Und zwar stellen sie nicht einfach das Sinnbild der Dekadenz dar, sondern eher das des Nichts oder des Nirwana, indem sie sich in der Mitte zwischen den »Blumen des Bösen« und den erotischen Orchideen Prousts zweideutig wölben:

„Das Leben der Blumen im Jugendstil: von den fleurs du mal zieht sich ein Bogen über die Blumenseelen von Odilon Redon bis zu den Orchideen, die Proust in die Erotik seines Swann einflicht“ (V 690 [S 7a, 3]).

Ob im Phantasieblatt oder im Stilleben – Redons Darstellung der »Blicke« bot Benjamin eben wegen einer derartigen Doppeldynamik ein Korrektiv zur melancholischen Verzweiflung. Die Gesichter, Blumen und Schmetterlinge, die im Spiel der abstrakten Linien und Farben »Blicke« aufschlagen, stehen zwar ebenso unter dem Zeichen des Sündenfalls wie Benjamins eigener trübsinniger Blick. Ihr Spiel bringt ihn aber dazu, die Dinge mit doppeltem Blick, mit dem verstärkten Gefühl des »Zweifels« – und nicht bloß mit *verzweifelt*em Blick – zu betrachten; die »Jugenderfahrung« seiner Eltern- und Großelterngeneration ließ sich nicht mehr (wie im frühen *Tagebuch*) in einer schwärmerischen Kindheitsvision darstellen, sondern in der Schwebe zwischen der warmen amniotischen Hülle der Langeweile und dem kaltem Hauch vom Nirwana. Die historischen »Fakten«, die Blicke der gewesenen Passanten, werden unter diesem Doppelblick in unablässigen Reflexionen betrachtet, wodurch die »Politik den Primat über die Geschichte« erhalten kann. Denn soweit man dabei verstärkt vom Gefühl des Zweifels ergriffen bleibt, begnügt man sich nicht mit dem bloßen Nichtstun; wie Redons Schmetterlinge im Duft der Blüte wartet man in gespannter Ruhe auf einen Windhauch des Kommenden. In diesem Sinne kommt Benjamin in seinen Aufzeichnungen über Rausch und Langeweile wiederholt auf das Bild des Schmetterlings als das des Wartens zurück:

„Das Warten ist gewissermaßen die ausgefütterte Innenseite der Langeweile.“ (V 176 [D 9a, 4])

„Man könnte wohl zu dem Komplex der Langeweile und des Wartens – eine Metaphysik des Wartens ist unerlässlich – die des Zweifels in gewissem Zusammenhange hinzunehmen. In einer Schillerschen Allegorie heißt es »des Schmetterlings zweifelnder Flügel«. Das deutet auf denselben Zusammenhang der Beschwingtheit mit dem Gefühl des Zweifels der so charakteristisch für den Haschischrausch ist.“ (V 1029 [O°, 26])

⁶⁴ Vgl. z. B. [Redon, Odilon: Die Türkisvase - Zeno.org](#)

Benjamin denkt hier an Schillers Gedicht *Der Spaziergang* (1800). Der Thüringer Flaneur sieht dort einen Schmetterling „mit zweifelndem Flügel“ über „dem rötlichen Klee“ sich wiegen, als er, „des Zimmers Gefängnis“ entflohen, an einer einfachen Dorflandschaft schnell vorbeigeht; er wird gleich nachdenklich in eine erhabene Gebirgslandschaft wandern und sich mit „des Lebens furchtbarem Bilde“ auseinandersetzen, um schließlich „den fröhlichen Muthoffender Jugend zurück“ zu erhalten⁶⁵. Benjamin aber blieb mit Baudelaire und Redon im »künstlichen Paradies« des satanischen Spiegelraums, fern von stürmisch erhabener Jugendvision. Das Figur-Grund-Verhältnis des schillerschen Stillebens – das Verhältnis des Schmetterlings zur rötlichen Blume – sollte sich bei ihm bald einer reflexiven Verkehrung unterziehen; ihm fiel nämlich im Opiumrausch der Satz ein: „Rot c’est comme un papillon qui va se poser sur chacune des nuances de la couleur rouge“. (*Crocknotizen*, 1932; VI 607).

Die feste Beziehung zwischen dem Wort und dem Gegenstand zerfällt nach dem Sündenfall und Sprachverwirrung im Spiel der Abstraktion, wie die zwischen der Pastellfarbe und den dargestellten Dingen in Redons Stilleben. Auf dem Trümmerfeld dieser arbiträren Bildsprachen flattern Benjamins Worte wie verkümmerte Satansflügel. Sie sollten bald dem Sturm der Geschichte schonungslos ausgesetzt werden – sie fanden aber außer in ihrer zweifelhaften Schwungkraft nirgends die Möglichkeit, einen günstigen Windhauch des Kommenden aufzufangen⁶⁶.

1.3.3 Ästhetische Ideen auf dem Markt der Großstadt

1.3.3.1 „Einfühlung in den Tauschwert“: zwischen Konsumrausch und „Frosthauch“ der Ware

Im vorigen Abschnitt haben wir die Fälle behandelt, dass der Betrachter bei der »auratischen« Einhauchung der ästhetischen Ideen nicht nur auf die Aporie der Mitteilbarkeit stößt, sondern seine Einhauchung selbst wie einen zweideutigen Kompromiss mit dem Sittlich-Bösen empfinden musste. Es war aber nicht nur diese Sackgasse des Geschmacksurteils, die Benjamins Erfahrung der Passagen kennzeichnete. In diesem Abschnitt betrachten wir einen anderen Fall; diesmal verwickeln sich – unter dem ökonomischen Zwang des Kunstmarkts – die ästhetischen Ideen der einzelnen Betrachter in den Teufelskreis ihrer gegenseitigen künstlichen Belebung.

⁶⁵ Friedrich Schiller *Werke und Briefe*, FfM, Bd. 1, 1992, S. 35ff. – Diese Schmetterling-Verse fielen Benjamin zuerst in *Hauptzüge der ersten Haschisch-Impression* (1927; VI 560) auf und wurden auch im Flaneur-Konvolut wieder aufgegriffen (V 536 [M 4a, 1]).

⁶⁶ Weiteres zur Schwungkraft dieses Wortes Rot vgl. 2.1.5.

Eine derartige ästhetische Mitteilungsform war Kant nicht bekannt; sie entstand erst nach der bürgerlichen Revolution. In der bürgerlichen Gesellschaft werden Kunstwerke als Ware hergestellt, und zwar zunehmend ohne Auftrag, für unbestimmte potentielle Kunden. Die ästhetischen Ideen der Kunden entfalten sich also vor dem Werk, das als Ware, als Tauschwert auftritt. Als Tauschwert betrachtet ist es (wie »genial« es gefertigt worden sein mag) nicht einzigartig, sondern beliebig austauschbar; nur ist es für die Durchschnittskäufer wegen seines hohen Preises so gut wie einzigartig. Hieraus ergibt sich die Möglichkeit, dass die bloß finanziell bedingte Unvertauschbarkeit des Werks mit dessen Einzigartigkeit im Sinne des Geschmacksurteils verwechselt wird; statt die Aura der Werke wegen der begrifflichen Uerschöpflichkeit der ästhetischen Ideen zu atmen, teilen nunmehr viele Betrachter ihren Seufzer wegen der Unbezahlbarkeit der Werke. Aus einem schlicht ökonomischen Faktum wird also eine scheinbar gemeinsame ästhetische Hochschätzung.

Diese Verwechslung mag bereits im Atelier des Künstlers erfolgen, da dieser, als die Ware Arbeitskraft, sein Produkt irgendwie auf dem Markt absetzen muss. Sie geschieht aber vor allem in den Ausstellungshallen, wo Exponate vor großem Publikum unberührbar erscheinen. Denn dort sieht man sich wie von selbst dazu gezwungen, sie als allgemein anerkannte ästhetische Gegenstände zu betrachten. Bei einem eigentlichen Geschmacksurteil denkt man, dass man den Gegenstand nicht berühren und gebrauchen dürfe, *weil* er schön sei; hier aber verleiht ihm umgekehrt seine Unberührbarkeit eine scheinbar allgemeine Anerkennung als Kunstwerk. Derartige Verkehrung unterläuft nicht nur dem Besucher der Kunstaussstellung, sondern auch dem der Weltausstellung, wo exotisch-schöne Kulturgüter und technisch-erhabene Industrieartikel jeweils eine angeblich »einmalige« Verschränkung von Ferne und Nähe, Primitivem und Neuem feiern. In der ersten Londoner Weltausstellung geschah dies »auratisch« genug in einer künstlichen Sommerlandschaft, im Schatten der großen, vom gläsernen Gewölbe eingeschlossenen Ulmen, wo man allerdings weniger einen lichtdurchfluteten »Sommermittag« als dessen schicksalhaft verfrühte Erscheinung feiern musste — wie Benjamin in jenem vom Frühnebel umhüllten *Tagebuch*:

„Zu früh gekommenes Glas, zu frühes Eisen. [...] Mitte vorigen Jahrhunderts wusste man noch nicht, wie mit Glas und Eisen gebaut werden muss. Darum ist der Tag so schmutzig und trübe, der durch die Scheiben zwischen eisernen Trägern von oben hereinfällt.“

„Über den Kristallpalast mit den Ulmen in seiner Mitte: »Sous ces voûtes de verre, grâce aux velums, aux ventilateurs et aux fontaines jaillissantes on jouissait d'une fraîcheur délicieuse. »On pourrait se croire, disait un visiteur, sous les ondes de quelques fleuves fabuleux, dans le palais de cristal d'une fée ou d'une naïade.« [...]“ (V 212, 225 [F 1, 2; F 5, 4])

Aber auch im Unterschied zu jener jungen antibürgerlichen »Hoheit« konnte man sich hier nicht tiefsinnig in diese Kunstlandschaft versenken; man lernte diesen submarinen Topos der

Moderne nur so zerstreut und so massenhaft zu bevölkern, dass man – umgekehrt – *in sich* diese Landschaft versenken sollte: die Masse „umspielt“ Benjamin zufolge das Kunstwerk „mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es in ihrer Flut. So am sinnfälligsten die Bauten“ (Kunstwerkaufsatz; I 465, VII 380)⁶⁷. Das verkehrte Quasi-Geschmacksurteil, das sich in dieser „zu früh“ aufgetretenen Traumlandschaft vollzieht, ist die „Einführung in den Tauschwert“ – so nennt er es zur Unterscheidung sowohl von der auratischen »Abstraktion«, die sich sonst an derart trübem Brunnen hätte vollziehen können, als auch von der eigentlichen ästhetischen »Einführung«:

„Die Weltausstellungen waren die hohe Schule, in der die vom Konsum abgedrängten Massen die Einführung in den Tauschwert lernten. »Alles ansehen, nichts anfassen.«“ (V 267 [G 16, 6]; vgl. I 1173f., V 968 [m 4, 7])

In dem Exposé von 1935 (*Paris — die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*), wo das Verhalten der Masse in den Weltausstellungen besprochen wird, kommt der Begriff Einführung noch nicht vor. Benjamin suchte sie erst in dem Flaneur-Kapitel von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938; bes. I 558ff.) etwas näher zu erläutern. Aber die Betrachtung der Ware war ihm zufolge nicht dort, sondern erst im dritten Teil seiner geplanten Baudelaire-Studie systematisch durchzuführen⁶⁸; und der geplante dritte Teil kam nicht zustande. Zudem sollte er in *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939; Neufassung von dem genannten Flaneur-Kapitel, das er auf Adornos Kritik hin gründlich zu überarbeiten hatte) nicht mehr von „Einführung in den Tauschwert“ sprechen, obwohl Adorno nicht diesen Begriff selbst bemängelt hatte. Adorno hatte Benjamin im Gegenteil um die Weiterführung dieser Einführungstheorie gebeten, da er sich seinerseits mit einem eng verwandten Thema – Konsum von Tauschwert in der Musik – befasst hatte⁶⁹. Benjamin begnügte sich jedoch in der Neufassung lediglich da-

⁶⁷ In diesem Bild überlagern sich offenbar diverse literarisch-künstlerische Motive; zum einen die damals in Paris hochpopuläre romantische Dramaturgie der Seestücke (die sowohl in Wagners *Holländer* wie auch in Daumiers Satiren ihren Niederschlag fand — vgl. z. B. Loys Delteil, *Honoré Daumier*, Paris, 1926, Nr. 2809), zum anderen das Unterseemotiv der Passagenarbeit, das Benjamin bei Aragon und Baudelaire verfolgte. Aber auch die Betrachter der russischen Revolutionsfilme (vgl. 1.1.3.2) und der wackelnden Gletscher-Hütte Chaplins (vgl. 2.3.2.3) versetzten sich wohl imaginär in solch einen massenhaften Wellenschlag. Unter diesem Wellenschlag der Konsumenten musste das Künstlerindividuum tiefe Erschütterungen wie eine „Seekrankheit auf festem Lande“ erleiden (*Franz Kafka*, II 428; vgl. 1.2.3.3).

⁶⁸ Der Aufsatz von 1938 sollte ihm zufolge (als der zweite Teil der geplanten Baudelaire-Studie) nur die Daten beibringen, die für die theoretische Betrachtung der Ware erforderlich waren (Brief an Horkheimer, 28. 9. 1938, *Briefe*, Bd. VI, S. 163; zitiert in I 1091).

⁶⁹ Brief an Benjamin, 10. 11. 1938 (zitiert in I 1099); vgl. Benjamins Antwort dazu im Brief vom 9. 12. 1938 (zitiert. in I 1102, 1106; *Briefe*, Bd. VI, S. 183, 190).

mit, diese »marxistisch« gefärbte Einfühlungstheorie durch eine pseudo-freudianische Theorie von Schock und Erlebnis zu ersetzen – vermutlich u. a. deshalb, weil er mit Adorno keine Einigung über die vom letzteren favorisierte marxistische Theorie der „Warenform“ und „Abstraktion“⁷⁰ glaubte finden zu können. Und er betrachtete in der Neufassung Baudelaires Werke hauptsächlich von deren »postauratischem« Aspekt her. Im alten Flaneur-Kapitel hatte er dagegen zu schildern gesucht, wie der Dichter zusammen mit den zeitgenössischen Flaneurs am Rande der verkümmerten auratischen Erfahrung verweilt hatte, um „Einfühlung in den Tauschwert“ zu genießen; ungeklärt blieb allerdings auch dort die Frage, wie diese „Einfühlung“ mit der eigentlichen Ästhetik der »Abstraktion« und »Einfühlung« zusammenhängt.

Wir können aber anhand seiner bereits näher betrachteten Tagebuch-Topologie diese neue Variante des Einfühlungsbegriffs unschwer umschreiben: Sie will sagen, dass am künstlichen Brunnen der Weltausstellung die »Abstraktion« vorschnell mit der »Einfühlung« verquickt worden ist — und zwar derart, dass dabei die quasi-auratisch erschienenen Exponate den Betrachter bloß wegen ihrer Unberührbarkeit über die Frage der Mitteilbarkeit, über die Geltungsfrage des Geschmacksurteils, hinwegtäuschen konnten. Eine *vorschnelle* Verquickung, denn sie trat auch chronologisch »zu früh« in der Jahrhundertmitte auf. Das heißt (erstens): Erst auf dem weiterentwickelten bürgerlichen Kunstmarkt des späten 19. Jahrhunderts sollte sich die »Einfühlung« als Terminus der Ästhetik etablieren; als ein psychologischer, von religiös-feudaler Kunstauffassung befreiter Begriff sollte sie dem bürgerlichen Genuss von »sensualistischer« Kunst (Impressionismus sowie *Pompier*-Akademismus) einen passenden Ausdruck verleihen. Und (zweitens) im Gegenzug dazu sollten die Avantgardekünstler der Jahrhundertwende, oft inspiriert von der »primitiven« oder außereuropäischen Kunst, den Weg zur »Abstraktion« beschreiten, wobei auch die bisherigen Adaptationen der fremden Kunst (Orientalismus, Japonismus...) durch ein geometrisch-kristallines Gestaltungsprinzip überwunden werden sollten... Dieser werdende Gegensatz war jedoch aus Benjamins Sicht in den Passagen und Weltausstellungen der Jahrhundertmitte noch bloß keimhaft unentwickelt gewesen; die beiden Pole waren zusammengewachsen.

Die Notizen, in denen er der so verquickten Erfahrung der Aura nachging, hat er nicht umsonst (wohl nicht nur aufgrund von Verarmung) wiederholt auf dem Reklamenblock einer

⁷⁰ Es handelt sich um Alfred Sohn-Rethels Theorie der „realen Abstraktion“, die eine materialistische Rekonstruktion der kantischen Kategorienlehre beabsichtigte. Sie stimmte nicht glücklich mit Benjamins sprachphilosophischer Abstraktionstheorie überein (vgl. Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*, Weinheim, 1989, sowie Jochen Hörisch, *Benjamin entre Bataille et Sohn-Rethel*, in: Heinz Wismann (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, 1986, S. 343-359).

Mineralwassermarke⁷¹ gemacht – denn dieser stellte eben die immergleiche immerneue kommerzielle Kristallisierung von dem Brunnentopos dar, den er ausgehend von der „Quelle“ der aragon-bretonschen Paris-Prosa⁷² bis zur gläsernen „Brunnenhalle“ des vorangegangenen Jahrhunderts (Konvolut L der Passagenarbeit) zurückverfolgen wollte. Wie Sabine I. Gözl anmerkt⁷³, war es unter der Sternmarke von Acqua di S. Pellegrino, dass er schrieb: „Das Ornament ist eine Vorlage für das mimetische Vermögen. Diese Abstraktion ist die hohe Schule der Einfühlung“⁷⁴. Und er fragt sich, ob nicht „Sternkonstellationen an der Entstehung des Ornaments Anteil“ hätten; ob nicht „das Ornament Sternblicke fest[halte]“ (II 958). In einer damit zusammenhängenden Notiz (diesmal auf der Rückseite eines Banktelegramms; geschickt am 25. 9. 1935) heißt es ferner:

„Das Ornament steht dem Tanz nahe. Es stellt einen Lehrgang zur Erzeugung von Ähnlichkeit dar.“ (II 957)

Zu verstehen ist hier unter dem „Ornament“ zuerst der »Kosmos« im etymologischen Wort-sinn: die Ordnung des mit Gestirnen »beschmückten« Himmels, die die alten Völker mit ihrem feierlichen Rundtanz nachahmen wollten (vgl. *Über das mimetische Vermögen*, 1933; II 211). Zu denken ist aber auch an die Weltausstellungen, wo die Besuchermasse geduldig Schlangen übersteht, um feierlich Einzug in die „auf märchenhaft-orientalische Weise“ ausgestattete Glashalle (V 239 [G 2a, 7]) – in den künstlich zusammengedrängten Kosmos der Eisenkonstruktion – zu leisten; in seinen Augen stellte dies eine neue Variation des uralten mimetischen Kults dar. Unter der »Arabeske« vom Gußeisengewölbe erhält die Masse nämlich eine neue Schulung für ihr verkümmertes mimetisches Vermögen, lernt aber dabei die Dinge meist nur so zu betrachten, wie die Veranstalter sie zur Verklärung ihrer Produkte und ihrer Kolonialherrschaft inszenierten; auch die »Abstraktion« der fremden Völker wird dort zum Gegenstand des einfühlsamen Bildkonsums gemacht (orientalische Kulturgüter und orientalistische Genrebilder waren bekanntlich übliche Bestandteile des bürgerlichen Interieurs). Die Zahlenmagie der alten Völker wird in diesem künstlichen Kosmos durch die Kom-

⁷¹ Abgebildet in Ursula Marx (Hg.), *Walter Benjamins Archive*, FfM, 2006, S. 40.

⁷² Am Anfang vom Surrealismus-Essay (1929; II 295) ist diese Metaphorik weitschweifig ausgeführt.

⁷³ *Aura di San Pellegrino: Überlegungen zu Benjamin-Archiv Ms 931*, Vortrag in der Tagung *NOW – Das Jetzt der Erkennbarkeit. Orte Walter Benjamins in Kultur, Kunst und Wissenschaft*, 17.10. - 22.10. 2006.

⁷⁴ Die hier angedeutete Komplementarität von Einfühlung und Abstraktion war schon Jahre zuvor von Ulrich Rüffer thematisiert worden (*Taktilität und Nähe*, in: Norbert Bolz / Richard Faber (Hg.), *Antike und Moderne*, Würzburg, 1986, S. 181-190), blieb aber bisher zu wenig beachtet. — Auch die Formulierung vom späteren *Exposé Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle* (1939) deutet ihre Komplementarität an; dort paraphrasiert Benjamin seine Einfühlungsthese so: „les foules [...] se pénètrent de la valeur d’échange des marchandises jusqu’au point de s’identifier avec elle“ (V 65; Hervorh. v. T. M.). Das Verb *se pénétrer de ...* ist eigentlich kein Synonym für *sich einfühlen in ...*; es impliziert eher umgekehrte Bewegungsrichtung.

binatorik der Katalognummer und Preisschilder ersetzt. Der Konsumrausch der Masse besteht hier also in einer zweifelhaften Überdeckung von »Satz und Gegensatz«: Abstraktion zur Einfühlung, Einfühlung in das Abstraktum Tauschwert.

Eine derartige Inszenierung der Güter entwickelte sich zuerst in den Messehallen und Passagen, dann in den Weltausstellungen, bis sie schließlich in den Warenhäusern zum Standard des Industriekapitalismus avancierte. In den Schaufenstern oder Vitrinen dieser schmuckreichen, künstlich beleuchteten Konsum-»Tempel«⁷⁵ wurden Güter, momentan vom Gebrauch ferngehalten, Gegenstand des »interesselosen Wohlgefallens«; da sie so unberührbar ausliegen, als ob sie den anwesenden Durchschnittskäufern unerreichbar wären, können sie vorübergehend den Rang der Gebrauchsgegenstände übersteigen. Sie lassen den ganz mittellosen Passanten kalt; dieser fühlt sich im Anblick von ihnen nur vom „Frosthauch der Warenwirtschaft“ (I 561) durchdrungen. Ihre Zielgruppe sind die kleinbürgerlichen Konsumenten, deren Seufzer nicht auf bloße Resignation hinausläuft, sondern ihren gegenseitigen Wettstreit auslösen wird. Da Baudelaire zu dieser Klasse gehörte und selber zugleich als Produzent und Verkäufer der Ware Dichtung unterwegs war (I 561, 536; V 425 [J 60a, 2]), handelte Benjamin zufolge dessen Beschreibung der Großstadtmenge zwangsläufig von solch imaginärer Transzendenz des Tauschwerts. Unter den dort »ausgestellten« Waren waren es aber vor allem die wachsam streichenden Dirnen, die die Aufmerksamkeit des ebenfalls wachsam streichenden Dichters auf sich gezogen haben:

„Die Massierung der Kunden, die den Markt, der die Ware zur Ware macht, eigentlich bildet, steigert deren Charme für den Durchschnittskäufer. Wenn Baudelaire von einem »religiösen Rauschzustand der Großstädte« spricht, so dürfte dessen ungenannt gebliebenes Subjekt die Ware sein. Und die »heilige Prostitution der Seele«, mit der verglichen »das, was die Menschen Liebe nennen, recht klein, recht beschränkt und recht schwächlich« sein soll, kann, wenn die Konfrontation mit der Liebe ihren Sinn behält, wirklich nichts anderes sein als die Prostitution der Warensseele. »Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe«, sagt Baudelaire.“ (I 559; Benjamin zitiert hier die Prosa *Les foules*)

Während die meisten Freier sich hauptsächlich für den »Gebrauchswert« der Dirnen interessierten, ging es Baudelaire – der laut einigen Zeugnissen sie seltener körperlich konsumiert haben soll (auch Benjamin betont die Impotenz des Dichters) – vor allem um ihren Tauschwert; fasziniert betrachtete er, wie sie momentan den Wert der irdischen Liebe überstiegen. Ihre Transzendenz geht freilich gleich vorbei; Vergänglichkeit ist die Bedingung ihrer Transzendenz, so dass der Dichter auch und gerade die heruntergekommenen Huren vorzüglich zum Gegenstand seines Werks machte: „Baudelaire, der im Gedicht an eine Kurtisane »ihr

⁷⁵ Benjamin sieht in der Bauform der Passagen u. a. Ähnlichkeit mit Barockkirchen (V 222 [F 4, 5]).

Herz, bestoßen wie einen Pfirsich, reif für weises Lieben« nennt »wie ihren Leib«, besaß“ ein Sensorium, „das auch Bestoßenem und Faulendem noch die Reize abmerkt“, sagt Benjamin (I 561f.). Und parallel dazu – was anorganische Güter angeht – war es vor allem die aus dem Zirkulationsprozess ausgeschiedene „düstere Schönheit von Ladenhütern“, die Baudelaire angezogen hat (I 558).

Wenn Benjamin sagt: „Die Liebe zur Prostituierten ist die Apotheose der Einfühlung in die Ware“ (V 475, 637 [J 85,2; O 11a, 4]), so ist diese „Apotheose“ nur im Sinne derart vergänglicher Transzendenz zu verstehen. Baudelaires Liebe zur Ware Dirne war nämlich trotz oder gerade wegen ihrer impotenten »Übersinnlichkeit« ebenso mit irdischer Vergänglichkeit behaftet wie die Apotheose, die im Rampenlicht des Barocktheaters erfolgt hatte⁷⁶. Mit dieser flüchtigen religiösen Verklärung der Ware schwelgt der Dichter zwar wie andere Kleinbürger in einer Art verkehrter Auratisierung, in einer ästhetizistischen Verschleierung der ökonomischen Wirklichkeit (I 561f.). Mit dem Sinn für die Vergänglichkeit weicht aber seine Ästhetik von dem Versuch der zeitgenössischen Bürger ab, die flüchtige Transzendenz der Ware auch nach dem Schwund des erhabenen Kaufrauschs künstlich zu erhalten — sie durch zusätzliche ornamentale Verschleierungen zu verewigen:

„Es war das Unternehmen von Baudelaire, an der Ware die ihr eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen. Er suchte die Ware auf heroische Weise zu humanisieren. Dieser Versuch hat sein Gegenstück in dem gleichzeitigen bürgerlichen, die Ware auf sentimentale Art zu vermenschlichen: der Ware, wie dem Menschen, ein Haus zu geben. Das versprach man sich damals von den Etuis, den Überzügen und Futteralen, mit denen der bürgerliche Hausrat der Zeit überzogen wurde.“ (*Zentralpark*, 1938; I 671)

Baudelaires »heroisch« vergängliche „Prostitution der Seele“ war aber nicht die einzige künstlerische Umgangsweise mit der großstädtischen Warenwelt, die Benjamins Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Benjamin achtete auch auf einen Künstler, der stattdessen in seinem Werk die »sentimentale« Vermenschlichung der Waren aller Art über das verständliche Maß hinaus, bis zu einer industriellen Schmückung des Weltalls – mag es auch nur zynisch gemeint sein – zugespitzt hat: es war Grandville (Jean Ignace Isidor Gérard), der sich nicht nur mit den politischen Karikaturen in der frühen Julimonarchie (die Benjamin nicht interessierten), sondern mit den Buch- und Zeitschriftenillustrationen der darauf folgenden Jahre einen Namen machte.

⁷⁶ Den Dichtern des Barock erscheint Benjamin zufolge die Natur „in Überreife und Verfall ihrer Geschöpfe“, als „ewige Vergängnis [...]“. Die Neigung des Barock zur Apotheose ist Widerspiel von der ihm eigenen Betrachtungsart der Dinge. Sie tragen auf der Vollmacht ihres allegorischen Bedeutens das Spiegelbild des Allzu-Irdischen. Niemals verklären sie sich von innen. Daher ihre Bestrahlung im Rampenlicht der Apotheose.“ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I 355f.)

1.3.3.2 *Grandvilles Kunst der Austauschbarkeit: Sadismus, Zynismus, Utopie*

Schon sein Künstlernamen klingt symptomatisch in diesem Kontext. Diesen Namen – der wie ein Synonym für die Anonymität der Warenwirtschaft klingt – hat er zwar nicht selber ausgedacht; er übernahm bloß den Schauspielernamen seiner Großeltern. Aber nicht erst dieser Künstlernamen, sondern der dadurch verdrängte »eigene« Name war für ihn bereits ein entfremdeter gewesen. Denn unter seinen Angehörigen war er nach seinem (kurz vor seiner Geburt) früh gestorbenen Bruder „Adolphe“ genannt; Jean Ignace Isidor lebte wie dessen Ersatz⁷⁷. Bei Van Gogh und Dali hat bekanntlich solche Benennung nach dem toten Bruder zum Identitätskonflikt geführt; ihr Schaffen war damit untrennbar verbunden. Auch bei Grandville – der, wie Benjamin im Exposé bemerkt, im Wahnsinn enden sollte (V 51) – könnte man eine Parallele dazu finden.

Er war allerdings klug genug, um eine unmittelbare Konfrontation mit der Identitätsfrage möglichst aufzuschieben und in einer austauschbaren Persönlichkeit zu leben. Anders als Van Gogh, der sich vergeblich als »wahres« »originales« Künstlerindividuum zu erweisen suchte (und erst posthum als solches anerkannt werden sollte), wusste er sich für den Markt der drucktechnischen Reproduzierbarkeit zu spezialisieren; und unter seinen Angehörigen konnte er weiterhin die Rolle seines verstorbenen Bruders übernehmen. Sein Leben ließ sich also als „recht mittelmäßig“ bezeichnen, „friedlich, fern von allen Exzessen, kaum berührt von gefährlichen Schwärmereien“⁷⁸. In die geistige Krise geriet er erst, nachdem dieses biedere Leben durch die Tode seiner eigenen Kinder und seiner Frau wiederholt erschüttert worden war. Ob er selber diese künstlerische Entindividualisierung »gewollt« hat, ist fraglich⁷⁹. Sicher ist aber, dass er sich bereits als Karikaturist – anders als sein Kollege Daumier – weniger für die Entwicklung seines »eigenen« zeichnerischen Stils interessiert hatte; er war ursprünglich in Miniaturmalerei trainiert worden und hatte Vorliebe für detaillierte Darstellungen der Dinge. Während Daumier mit seiner schwungvollen Linienkunst sich auch noch der aus Kostengründen verminderten Druckqualität der Presselithographie anzupassen wusste – und nach der Verschärfung der politischen Zensur (1835) die berühmten Sozialkarikaturen schuf –, widmete sich Grandville bald hauptsächlich der Holzstichillustration verschiedener Texte. Anders als Daumier, dessen Holzstich unbedeutender ist als dessen Lithographie, ist Grand-

⁷⁷ Annie Renonciat, *La vie et l'oeuvre de J. J. Grandville*, Paris, 1985, S. 12.

⁷⁸ So heißt es in einer von Benjamin notierten Bemerkung Mac-Orlans (V 772 [W 4a, 3]).

⁷⁹ Die Forscher pflegen den Autonomieanspruch des Illustrators zu betonen; vgl. z. B. Philippe Kaenel, *Le Metier d'illustrateur*, Paris, 1996, S. 215ff.

ville heute vor allem wegen seiner Illustrationsstiche für Fabeln, Geschichten oder für sein eigenes Bilderbuch *Un autre monde* (1843-44)⁸⁰ hochgeschätzt.

Holzstich war das Reproduktionsmedium, das die Druckindustrie dieser Zeit zur Kostensenkung und zur Erhöhung der Auflagenzahl bevorzugt hat. Sein unvermeidlicher Nachteil war die stilistische Vereinheitlichung der Darstellung: „Die kleinteilige Rastelung der Motive, die Systematisierung der Tonwerte, die einer durchgehenden Lesbarkeit dienen, stehen in strengem Kontrast zur Lithographie, in der Kontur und Schwarzweiß-Werte viel freier behandelt werden“⁸¹. Als Zeichner für Illustrationsstich arbeitete Grandville u. a. im Auftrag der damals neugegründeten enzyklopädischen Zeitschriften. Da dort die Bildvorlage so entworfen werden musste, dass professionelle Stecher sie ohne weiteres auf das gewohnte, für alle Bildgattungen (Gemäldereproduktion, Fabeln, technische Diagramme, Zoologie, Botanik, Mikrographie...) geltende Rastersystem übertragen würden, wurde auch die Formensprache des Zeichners selbst vereinheitlicht und verarmt⁸². Um die so verkümmerte stilistische Vielfalt zu begleichen, nutzte Grandville die eben daraus hervorgehende Möglichkeit neuartiger Formenkom-

⁸⁰ In der Geschichte der europäischen Buchpublikation war dies das erste Buch, dessen Text *nachher* als Erläuterung zur zuvor gefertigten Bilderserie verfasst wurde.

⁸¹ Werner Spies, *Der verzweifelte Systematiker: Hinweis auf Grandvilles Beschäftigung mit der reproduzierten Welt*, in: Christian Beutler u. a. (Hg.), *Kunst um 1800 und die Folgen*, München, 1988, S. 291.

⁸² Grandville durfte z. B. in *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1842) seine Mikrobenphantasie – anders als Redon in seiner *mollusques*-Lithographie (Abb. 12) – nur im selben Stil wie die populären Mikrobenbilder der Zeit entwerfen; die Konturlinien konnten nur eindeutig klar gezogen und auch die Tonwerte höchstens in 5-6 Stufen unterschieden werden (Abbildung: [JSTOR: Art Bulletin: Vol. 83, No. 4, p. 696](#) (“fig. 14”); Stanley Appelbaum, *Bizzarries and Fantasies of Grandville*, New York, 1974, S. 154; Grandville, *Das gesamte Werk*, Bd. 2, München, 1969, Nr. 1033). Spies (op. cit.) weist auf ihre Ähnlichkeit mit einer anonymen Mikrobenillustration hin (*Goutte d’eau vue au microscope*, in *Magasin pittoresque*, 1833, IXX, S. 145: [Gallica - Le Magasin pittoresque. 1833.](#); abgebildet auch in: Ursula Harter, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Nr. 85). Wir können allerdings diese unsignierte Illustration nicht – wie Harter es wagt (S. 157, 194, 216) – Grandville zuschreiben (zur Schwierigkeit der Zuschreibung vgl. Marie-Laure Aurenche, *Édouard Charton et l’invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*, Paris, 2002, S. 182). Wir wissen nur, dass er als ein Mitarbeiter dieser Zeitschrift immer bereit sein musste, auch solche neuartigen Gegenstände nach den vorhandenen Bildvorlagen holzstichmäßig nachzuzeichnen und ggf. zu »montieren«. *Goutte d’eau vue au microscope* ist eben eine solche künstliche Montage; das Monokular-»Tondo« stellt dem breiten Publikum eine »Sammelledute« des Mikrobenreichs vor. Die daneben gezeigte detaillierte Illustration (*Vorticella centa*; in *Magasin pittoresque*, ebd.) wurde dagegen ziemlich genau nach einer Zeichnung vom Biologen Christian Gottfried Ehrenberg entworfen (vgl. die Kupfertafel von dessen *Beiträge zur Kenntnis der Organisation der Infusorien und ihrer geographischen Verbreitung, besonders in Sibirien*, in: *Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus dem Jahre 1830*, Berlin, 1832, S. 86ff., Tafel VIII).

bination aus; da diverse Dinge ungeachtet ihrer Gattungsunterschiede nach einer einheitlichen Formensprache wiedergegeben werden mussten, konnten auch ihre bisher ungedachten Metamorphosen zueinander erprobt werden. So konnte z. B. die anatomisch-technische Darstellung vom Fingerteil, Kunstbein, Hammer-Kopf usw. der kanonischen Schönheit eines Torsos – da dies ja ebenso »verstümmelt« ist – gleichgestellt werden⁸³. Auch die übliche horizontale Parallelschraffur konnte durch nur kleine Modifikation mal zu den Notenlinien übergehen, an denen Notenmännchen turnen, mal aber zur Darstellung der kinetischen Verwandlungen dienen (von der Tänzerin in eine Spule, von dem Stuhl in einen Hund usw.⁸⁴). Auch diverse Chimären konnten beliebig erfunden werden, weil der erfahrene Stecher die Körperteile der Tiere, Vögel, Fische und Insekten durch nur kleine Modifikation der Rastelung miteinander zu verbinden wusste. Diese neue Formenvielfalt basierte eben „auf der Austauschbarkeit von Einzelelementen, die der durchgehende Reproduktionsstil der Zeit anbietet“⁸⁵. Parasitär zum enzyklopädischen Wissenssystem der Zeit konnten diese Metamorphosen endlos weitergeführt werden, weit über die Schranken der alten mythologisch-ikonographisch kodierten Formenschätze hinaus – nur blieben sie immer innerhalb dieses Systems, denn sie bestanden alle aus den Flexionen der enzyklopädiefähigen »Geschäftssprache« des Stechers.

Es war mithilfe dieser standardisierten Formensprache, dass Grandvilles *Un autre monde* eine industrielle Revolution von der uralten populärgraphischen Bildgattung durchführte: von der »verkehrten Welt«, wo Männer durch Frauen, Mensch durch Haustier verknechtet aufzutreten pflegten. Nunmehr sollten dort nämlich Dampfmaschinen automatisch musizieren, Kleider spazieren gehen, Malkästen an der Leinwand arbeiten⁸⁶, Seepflanzen sich ein Untersee-Boudoir einrichten, der Held Dr. Puff als der „Neugott“ einer quasi-saint-simonistischen Religion die „Reklame“ heiraten⁸⁷, der heruntergekommene Charon aber nur noch vom Brückenzoll am Eisendrahtsteg über dem Styx leben⁸⁸... Betrachten wir, wie Benjamin die dort vollzogene »Vermenschlichung« der Ware bzw. die Austauschbarmachung von Mensch und

⁸³ Abbildung: [Art History at Victoria University of Wellington: ARTH 316](#); [JSTOR: Art Journal: Vol. 47, No. 1. The Problem of Classicism: Ideology and Power, p. 41](#) (”Fig. 10”); Appelbaum, op. cit., S. 35; Grandville, *Das gesamte Werk*, Nr. 1223; Grandville, *Eine andere Welt*, Zürich, 1979, S. 36.

⁸⁴ Appelbaum, S. 13, 23; Grandville: *Das gesamte Werk*, Nr. 1183, 1200; *Eine andere Welt*, S. 36, 67; Farbabildung: [grandville](#).

⁸⁵ Spies, op. cit., S. 292.

⁸⁶ Abbildung: [grandville](#); [grandville](#)

⁸⁷ *Das gesamte Werk*, Nr. 1179ff., 1213, 1218, 1243, 1316; *Eine andere Welt*, S. 28ff, 86, 95, 138, 251; Appelbaum, op. cit., S. 6f., 35, 58, 97f.

⁸⁸ *Eine andere Welt*, S. 157; vgl. Benjamins Zitat: V 215 [F 2, 3].

Dinge beobachtet hat. Im späteren französischen Exposé zur Passagenarbeit heißt es zusammenfassend:

“L’inthronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l’entourent, voilà le sujet secret de l’art de Grandville. D’où la disparité entre son élément utopique et son élément cynique. Ses artifices subtils dans la représentation d’objets inanimés correspondent à ce que Marx appelle les »lubies théologiques« de la marchandise. L’expression concrète s’en trouve clairement dans la »spécialité« – une désignation de la marchandise qui fait à cette époque son apparition dans l’industrie de luxe. Les expositions universelles construisent un monde fait de »spécialités«. Les fantaisies de Grandville réalisent la même chose. Elles modernisent l’univers. L’anneau de Saturne devient pour lui un balcon en fer forgé où les habitants de Saturne prennent l’air à la tombée de la nuit. De la même façon un balcon en fer forgé représenterait à l’exposition universelle l’anneau de Saturne et ceux qui s’y avancent se verraient entraînés dans une fantasmagorie où ils se sentent mués en habitants de Saturne.“ (V 65f.)

Der „Glanz“ der Warenwelt ist nicht bloß metaphorisch gemeint; ihn stellt Grandville in *Un autre monde* auch buchstäblich, mal als aufdringliche Ausstrahlung eines ausgestellten Bildes, mal als leuchtende Gaslaternen des Himmels dar⁸⁹. Dort bekommt auch der Saturn – der entfernteste Planet, der düstere Stern der melancholischen Verwirrung – einen belebten, von Gaslaternen der Planetenbrücke beleuchteten Gußeisen-Balkonring⁹⁰. Diese Ausstrahlung der industriell beseelten Dinge ist zwar, anders als die glühenden Lampen und Sterne eines van Gogh⁹¹, eigentlich nur „zynisch“ gemeint – soweit man von dem Begleittext ausgeht, den Taxile Delord nach der Absprache mit Grandville verfasst hat (und auch die regimekritische Einstellung des Künstlers war durch seine frühen Karikaturen bekannt). Aber die künstliche Be-seelung der Dinge kommt uns, wenn sie sich so endlos nach dem standardisierten Stil des Holzstichs wiederholt – und sich auch noch in seinem letzten großen Bildband *Les fleurs animées* (1847) mit aller Raffinesse der Stahlstiche fortsetzt – , bald wie eine gewollte Miss-handlung vor. Daher hatte Benjamin bereits Jahre zuvor in einem kleinen Text Grandvilles Blumenbilder als Gegenpol zur blossfeldtschen Pflanzenphotographie herangezogen; zu den Photos nämlich, die ihn in auratisch-magische Begeisterung versetzt hatten⁹²:

⁸⁹ *Das gesamte Werk*, Nr. 1222, 1228; *Eine andere Welt*, S. 102, 113.

⁹⁰ [Image:Grandville-large.gif - Wikimedia Commons](#); *Das gesamte Werk*, Nr. 1254; *Eine andere Welt*, S. 157.

⁹¹ Es war nur im Drogenrausch, dass Benjamin den bei van Gogh häufig gemalten Lichtschein als *echte* Aura bezeichnen konnte: „das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Gogh’s, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mit gemalt ist“ (*Haschisch Anfang März 1930*, VI 588). Die eigentlich unerklärliche und unnahbare Erscheinung einer auratischen Ferne kommt hier in der Halluzination wie richtig handgreiflich gemalt vor.

⁹² 1.1.3.1.

“Er [Grandville] stempelt diesen reinen Naturkindern das Sträflingsbrandmal der Kreatur, das Menschengesicht, mitten in die Blüte hinein. Dieser große Vorläufer der Reklame beherrschte eines ihrer Grundprinzipien, den graphischen Sadismus, wie kaum ein anderer. Ist es nicht merkwürdig, hier [bei Blossfeldt] nun ein anderes Prinzip der Reklame, die Vergrößerung ins Riesenhafte der Pflanzenwelt, sanft die Wunden heilen zu sehen, die die Karikatur ihr schlug?” (*Neues von Blumen*; Besprechung von Blossfeldts *Urformen der Kunst* (1928); III 152)

Diese Bemerkung missfiel vielen Lesern⁹³; sie wollten die Sache eher umgekehrt sehen: Grandvilles Blumenbuch konnte ja unter dem weiblichen Publikum der Zeit hohe Beliebtheit genießen, wohingegen Blossfeldts Aufnahmen eben durch ihr »sadistisches« Verfahren – die Pflanzen waren beschnitten, gerupft oder sogar in Teile zerlegt worden, um sodann in Großaufnahmen so magisch wie „Bischofsstab“ oder „Totembäume“ (II 372) erscheinen zu dürfen – bei den surrealistischen Atheologen wie Bataille Bewunderung hervorriefen... Aus unseren bisherigen Betrachtungen ist aber die obige Gegenüberstellung gut verständlich. Erstens: Blossfeldts Bilder beflügelten die ästhetischen Ideen der Betrachter, sie erweckten in ihnen einen sinnlich-sinnlosen Hauch des Geistes. So sprach Bataille im *Documents*-Artikel *Le langage des fleurs* (1929), dem er Abbildungen aus Blossfeldts Bildband beifügte, von einem „entscheidenden und doch unerklärlichen Zustand des Geistes“, der sich durch begriffliche Sprache der Botanik nicht adäquat zum Ausdruck bringen lässt: „Ce que révèlent la configuration et la couleur de la corolle, ce que trahissent les salissures du pollen ou la fraîcheur du pistil, ne peut sans doute pas être exprimé adéquatement à l’aide du langage; toutefois, il est inutile de négliger, comme on le fait généralement, cette inexprimable *présence réelle*“⁹⁴. Benjamin seinerseits fühlte offenbar »unwiderstehlich den Zwang«, in diesen erstarrt posierenden Pflanzen »das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen« bzw. »die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heute und so beredt nistet, dass wir, rückblickend, es entdecken können«⁹⁵; denn die Erwartung, dass den dort traurig verstümmelt und verstummt aneinander gereihten Pflanzenpräparaten ein befreiendes Moment zukommen müsste, brachte er in dieser Blossfeldt-Rezension wie folgt zum Ausdruck, wie immer mit seiner Brunnenmetaphorik:

⁹³ Vgl. z. B. Marianne Bernhards Nachwort zu Grandville, *Die Seele der Blumen*, Dortmund, 1978, S.114; sowie Hubertus von Amelnx, *Walter Benjamin und Karl Blossfeldt*, in: Angela Lammert (Hg.), *Konstruktion von Natur*, Amsterdam (u. a.), 2001, S. 85.

⁹⁴ *Documents*, 1929, S. 160; Bataille, *Œuvres complètes*, T. 1, Paris, 1970, S. 173. Es gibt keinen zwingenden Grund dafür, diesen Bataille-Text – wie Didi-Huberman es tut (*La ressemblance informe*, Paris, 1995, S. 187ff.) – für einen Antikantianismus zu nutzen.

⁹⁵ *Kleine Geschichte der Photographie* (II 371); vgl. 1.1.3.1.

“Ob wir das Wachsen einer Pflanze mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen – in beiden Fällen zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf. / Diese Photographien erschließen im Pflanzendasein einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen. Nur die Photographie vermag das. Denn es bedarf einer starken Vergrößerung, ehe diese Formen den Schleier, den unsere Trägheit über sie geworfen hat, von sich abtun.” (III 151f.)

Ein »Fünkchen Zufall« oder einen plötzlichen Sprudel Heilwasser, den Benjamin hier mit einer quasi-kinematographischen Projektion in die Bilderserie glaubte extrapolieren zu dürfen, vermisst er dagegen in Grandvilles Blumenmetamorphosen. Denn diese erschließen keinen *unvermuteten* Schatz der Formenanalogie; den Blumen sind immer typische Gesichter der »jungen Frau« auferlegt, wie sie auch sonst überall in den Modeillustrationen der Zeit auftauchten und für ihre Kleider warben (er spricht daher von „Rache der Mode an den Blumen“; V 1022 [M°, 3]). Nur wenige Blätter können davon ausgenommen werden, wie z. B. das der Sonnenblume, das uns aber eben mit einem grotesken Augenaufschlag überrascht⁹⁶. Der Zeichner (oder Stecher) kann auf jeden Fall – anders etwa als Redon, der den monströsen »Augenaufschlag« seiner Blumenbilder allein durch suggestive Spiele der Linien und Farben (bzw. Schatten) erzielen konnte – nicht umhin, in die Blumenbilder unmetaphorisch menschliche Gesichter einzumontieren. Und diese personifizierten Blumen werden gemäß ihren Namen, Nutzen und ihnen zugeschriebenen Eigenschaften mit besonderen Attributen und »Pathosformeln« versehen; so muss der Schierling Gift für Insekten zubereiten, die Weinrebe mit rötlichen Wangen tanzend auftreten; im Abschnitt *La traite des fleurs* müssen die Blumendamen jeweils an einem Stock angeschnallt auf den Käufer warten⁹⁷...

Wir sehen also die »reinen Naturkinder« dem Kodex der menschlichen Erkenntnis und dem Schema der Werbegraphik unterworfen, ehe wir sie spontan mit ästhetischen Ideen beseelen können; wir finden sie zur arbiträren Bezeichnung ihrer vermeintlichen »Bedeutung« missbraucht, ähnlich wie in der Emblematis des Barock. Ihre Entfremdung ist aber wohl hier fortgeschrittener als im Barock. Denn während in der groben Holzschnittillustration des Barock Blumen nur als solche wiedergegeben werden konnten, werden hier im feinen Stahlstich die Blumen selber zum bloßen »Gewand« ihrer vermenschlichten »Seele« herabgesetzt. Sie können der Wiederkehr des Immergleichen – der beliebigen Austauschbarkeit der durch Profi-

⁹⁶ *Soleil* (Farbabbildungen: [ImageBase](#); [Galerie d'art TRONCIN-DENIS - Jean-Jacques GRANDVILLE, Les Fleurs Animées Le soleil, print, drawing, engraving](#); *Die Seele der Blumen*, Dortmund, 1978, Nr. 41). Das gehört allerdings zu den Blättern, deren Zuschreibung (trotz der Angabe am Bildrand: „Grandville del.“) fraglich ist; nicht wenige Blätter wurden vermutlich posthum durch einen anderen Zeichner hinzugefügt.

⁹⁷ [Galerie d'art TRONCIN-DENIS - Jean-Jacques GRANDVILLE, Les Fleurs Animées Traite des Fleurs, print, drawing, engraving](#); *Die Seele der Blumen*, S. 39, 75, 83 (*Les fleurs animées*, Paris, 1847, T. 2, S. 36f.).

Stecher verfertigten Formen – kaum entkommen. Dass sie vom weiblichen Publikum geliebt worden sind, zeugt aus Benjamins Sicht vor allem davon, dass sie den der Mode inhärenten Fetischismus und Nekrophilie verkörperten (V 66). Hierin liegt das Verhängnisvolle des „graphischen Sadismus“, der die Naturwelt mit dem »Brandmal« der Modeindustrie »beseelend« bestraft.

In diesem Sinne erinnert sich Benjamin im Grandville-Konvolut der Passagenarbeit an die Allegorie des Barock, die ebenfalls »sadistisch« Dinge und Körperteile des Menschen ihrem arbiträren Kodex zur Verfügung stellte:

“Grandvilles Maskierung der Natur [...] lässt die Geschichte, in der Figur der Mode, aus dem ewigen Kreislaufe der Natur hervorgehen. Wenn Grandville einen neuen Fächer als éventail d’Iris vorstellt^[98], wenn die Milchstraße eine nächtliche, von Gaskandelabern erhellte avenue darstellt [...] so ist die Geschichte ebenso rücksichtlos säkularisiert und in den Naturzusammenhang eingebracht wie das dreihundert Jahre früher die Allegorie vollzogen hat.“ (V 267 [G16, 3])

Benjamin witterte offenbar selbst dort, wo Grandvilles Blume (Stiefmütterchen) mit »sentimentaler« Schüchternheit in Gedanken versunken auftritt⁹⁹, eine grausame Entwertung der Kreatur, wie sie sich in der barocken Allegorie vollzogen hatte. Denn ihr aufgeschlagener Blick zeugt in seinen Augen nur von der Verfallenheit des Irdischen:

„Es ist ja dem Sadisten eigentümlich, seinen Gegenstand zu entwürdigen und darauf – oder dadurch – zu befriedigen. So tut denn auch der Allegoriker in dieser von erdichteten wie von erfahrenen Grausamkeiten trunkenen Zeit. Bis in die religiöse Malerei spielt das hinein. Der »Augenaufschlag«, den barocke Malerei »zu einem Schema« ausbildet, »das ganz unabhängig ist von der im augenblicklichen Vorwurf bedingten Situation«^[100], verrät und entwertet die Dinge auf unaussprechliche Weise. Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblößung der sinnlichen Dinge ist die Funktion der barocken Bilderschrift“ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*; I 360).

In der Trauerspielarbeit konnte er aber immer noch ein rettendes Moment aus der tiefsinnig wuchernden Allegorie des Barock finden: in Dürers *Melencolia I*. Die Lösung zur Kernfrage des barocken Melancholikers – nämlich zur „Frage, wie es gelingen könne, dem Saturn die Geisterkräfte abzulauschen und doch dem Wahnsinn zu entgehen“ (I 329) – glaubte er gefunden zu haben, wenn er eine sprengende Entfaltung der barocken Allegoriefülle zuvor von der Kraft dieses Renaissancekünstlers „noch gebändigt“ vorliegen sah (I 331); das deutsche

⁹⁸ Vgl. Grandville, *Das gesamte Werk*, Nr. 1263; die Vorlage des Diogenes-Nachdrucks (*Eine andere Welt*, Zürich, 1979) ist nicht koloriert.

⁹⁹ *Pensée* (Farbabbildungen: [ImageBase](#); [Galerie d'art TRONCIN-DENIS - Jean-Jacques GRANDVILLE, Les Fleurs Animées Pensée. print, drawing, engraving](#); [NYPL Digital Gallery | Detail ID 1130399](#); *Die Seele der Blumen*, Dortmund, 1978, Nr. 11).

¹⁰⁰ Hier zitiert er Arthur Hübschers *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls* (in: *Euphorion*, Bd. 24, 1922, S. 555ff.).

Trauerspiel widme dessen Allegoriebilder „dem Dürerschen Genius der beflügelten Melancholie. Seine rohe Bühne beginnt vor ihm ihr inniges Leben“, so schließt Benjamin seinen Dürer-Exkurs ab (I 335). — Wie lässt sich nun dieselbe Frage bei Grandville lösen? Bei dem Künstler nämlich, dessen Beseelungskunst (anders als Benjamins photo-graphische Wiederbelebungskunst) keine stürmische Erhebung des Eros kennt, sondern nur einen zynischen Kompromiss zwischen dem austauschbar eingestellten Ich und dem »sadistisch« zum gewerblichen Zeichnen treibenden Über-Ich dazustellen scheint? Bei dem Künstler, der zudem bald darauf sich selbst von einem „Unglücksstern“ ins Jenseits verschleppt sehen, seinen herannahenden Tod vorhersagen¹⁰¹ und anschließend in Delirium sterben sollte?

Eine Schnaufpause auf dem gusseisernen Saturnring, die er in *Un autre monde* genossen hatte, reichte offenbar nicht aus, um dem Wahnsinn zu entkommen. Sein Versuch, die ewige Wiederkehr der austauschbaren Formen mit seiner austauschbaren Persönlichkeit durchzuhalten, stieß auf eine Grenze; eine seiner letzten Traumbild-Illustrationen stellt bezeichnenderweise einen vom inquisitorischen Auge verfolgten Mörder dar, der uns an Kains Brudermord erinnert – als wäre er vom Doppel seines toten Bruders oder von seinem sadistischen Über-Ich des Überlebens beschuldigt worden¹⁰². Sein Umgang mit der Warenwelt hinterlässt also einen düsteren Ausblick als der Baudelaires; denn während der letztere sich in seiner »heiligen Seelenprostitution« der Vergänglichkeit des Tauschwerts immer noch bewusst gewesen ist, ist Grandville anscheinend vom Wahnsinn mitten in dem Versuch befallen worden, die ganze Welt in den säkularisierten Rausch der Austauschbarkeit restlos hinzureißen. Deshalb haben die Künstler wie Mac-Orlan oder schon Baudelaire selbst bei Grandville etwas Trauriges, etwas Fürchterliches gespürt; seine Satire birgt „stets die Anwesenheit des Todes in sich“ (Mac-Orlan)¹⁰³.

Wenn Benjamin dennoch nicht vergisst, auch auf ein „utopisches Element“ von Grandvilles Graphik hinzuweisen, so fand er es wohl in der Kolorierung. Kolorierung der Buchillustration war eine gering bezahlte Arbeit, die oft durch Frauen und Minderjährige gefertigt wurde. Auch wenn der Zeichner ihnen genaue Vorschrift für die Farbgebung erteilt hat, unterziehen sich seine Blätter je nach Auflage, je nach Phantasie der anonymen Bearbeiterinnen, unterschiedlichen Ausführungen – in jedem Exemplar bleibt die Spur ihrer zitternden Hand. Diese

¹⁰¹ Zu seiner Unstern-Illustration und Todesvision vgl. u. a. Renonciat, op. cit., S. 284f.

¹⁰² [Image:Grandville Dream of Crime and Punishment 1847.jpg - Wikimedia Commons](#); näheres zur Deutung dieses Blattes vgl. Spies, op. cit., S. 296.

¹⁰³ Vgl. Benjamins Zitate (V 121, 501 [B 4a, 2; K 4, 1]); Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, in: *Œuvres complètes*, T. II, S. 558.

kleinen Differenzen in der Wiederholung, die sich jeweils aus einem »winzigen Fünkchen Zufall« ergeben, machen einen besonderen Reiz der kolorierten Bilderbücher aus – zumal für Bilder- und Kinderbuchsammler wie Benjamin. Auch wenn er sich als Sammler weniger für Pariser Industrieprodukte als für die noch handwerksmäßiger verfertigten Bilderbücher aus deutschen Provinzstädten interessierte, entging seinen Augen dieser Reiz der angelegten Farben offenbar nicht. Daher finden wir in dem „Mode“-Konvolut der Passagenarbeit folgende Variante zur vorhin zitierten Bemerkung:

“wenn er [Grandville] einen neuen Fächer als éventail d’Iris vorstellt und sein neues Dessin einen Regenbogen darstellt, wenn die Milchstraße eine nächtliche von Gaskandelabern erhellte Avenue darstellt [...], so erfasst man erst, dass gerade in diesem trockensten, phantasielossten Jahrhundert sich die gesamte Traumenergie einer Gesellschaft mit verdoppelter Vehemenz in d(as) undurchdringliche lautlose Nebelreich der Mode geflüchtet hat“ (V 112f. [B 1a, 2]).

Die Farben, die auf dem Gewand der beseelten Blumen, auf der Milchstraße oder auf dem Fächer der Iris vorliegen, stellen die ausgetrockneten Spuren von dem Libidofluss der Großvätergeneration Benjamins dar – vom Libidofluss derjenigen, deren individuelle Freiheit im amorphen sozioökonomischen Kausalnexus, hinter der aufgekommene Flutwelle der Großstadtmenge, spurlos verschwunden zu sein scheint. Die von ihnen angelegten Farben ändern zwar nichts an der Stummheit der Dinge, die hier gewaltsam nach der menschlichen Willkür ins „lautlose Nebelreich der Mode“ deportiert worden sind. Sie bieten uns aber einen Leitfaden zur Orientierung in der immergleichen immerneuen grauen »Arabeske« der Schraffur, die aus dem Austausch der Ware Arbeitskraft hervorgeht¹⁰⁴. Im Anblick von dem neuen Fächer, der aus den grauen Schraffurwolken heraus – als ein industrieller Ersatz für den mythologischen Flügel der Göttin, getragen von einer Schar himmlischer Fabrikmädchen – jeweils etwas unterschiedlich verwischte Regenbogenfarben offenbart, werden wir ermuntert: auch dem „Sträflingsbrandmal“ der misshandelten Blumendamen müsste einmal ein heilsamer Zufall zuteil werden, oder schon in einem anderen Exemplar zuteil geworden sein, wie aller anderen verstummten Kreatur. Wir sind ja auf der Erde erwartet worden, mit einer *schwachen* messianischen Kraft begabt – :

„Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene der Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist. Auf diese unschein-

¹⁰⁴ Das Grau der xylographischen Schraffur verkörperte in Benjamins Augen die qualitative Gleichheit der Arbeitszeit, in der der Tauschwert der Ware Druckgraphik hergestellt worden ist: „Das Ding übt seine die Menschen einander entfremdende Wirkung erst als Ware. Es übt sie durch seinen Preis. Die Einfühlung in den Tauschwert der Ware, in ihr Gleichheitssubstrat — darin besteht das Entscheidende. (Die absolute qualitative Gleichheit der Zeit, in der die den Tauschwert herstellende Arbeit verläuft, ist der graue Fond, von dem die schreienden Farben der Sensation sich abheben.)“ (V 488[J 92, 4])

barste von allen Veränderungen muss sich der historische Materialist verstehen.“ (*Über den Begriff der Geschichte*; I 694f.)

In diesem Sinne glaubt Benjamin an die Schwungkraft der Blütenblätter von jenem in Gedanken versunkenen Stiefmütterchen ebenso wie an die der redonschen Schmetterlinge.

Die Bedeutung der angelegten Farben (ob in der Buchillustrationen oder in den Pastellen) aber können wir erst genauer beschreiben, wenn wir im nächsten Teil seine frühe Theorie der Farben und der graphischen Linien erforscht haben. Im Kontext dieser frühen Bildmetaphysik sollte Grandvilles graphisches „Sträflingsbrandmal“ – anders als D. O. Hills *photographische* „Grabmäler“ – eigenartige Schnittstelle von „Malerei“ und „Graphik“ oder von „Mal“ und „Zeichen“ darstellen, und das utopische Potential seiner kolorierten Blätter sollte als das der „getuschten Bilder“ betrachtet werden¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Vgl. u. a. 2.3.3 und 2.4.3.

„Sollte nicht der Intensität, mit der wir als Kinder die Welt, aber auch Bilder, Reime etc. aufnehmen, sich etwas von Vorahnung beimischen? So dass vieles im spätern Leben, was uns erinnert, nicht sowohl an wirkliche Situationen als an Vorahnungen uns erinnert.“ (Notiz, 1929; VI 204)

2.1 Kubismus, Klee und die Einrahmung des Geschmacksurteils

„I'm trying to write a piece on Klee. But I don't know. An artist remains an artist. And paper & words always miss the point, as everybody says. And yet it's not so. Klee, at least, & Picasso too, need a little deflating. [...] But the way I write about art nobody listens.“ (Clement Greenberg, *Brief an Harold Lazarus*, 25. 11. 1940)

Zum Inhalt dieses Kapitels:

Benjamin verfasste seine kleinen kunsttheoretischen Texte *Malerei und Graphik* (Sommer 1917) sowie *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (Oktober 1917) parallel zu einer Debatte über den Kubismus; mit Scholem hat er damals (durch Briefe) gestritten, ob der Kubismus immer noch der „Malerei“ gehöre oder aufhören müsse, solche zu sein, um zur „Graphik“ zu werden. Einige Kunsthistoriker (R. Krauss und Y.-A. Bois u. a.) haben daher versucht, in diesen Texten einen Schlüssel zu seiner (in den Briefen nicht weiter ausgeführten) Kubismusbetrachtung zu finden¹. Sie achteten dabei vor allem auf seine These, dass die Graphik im „Querschnitt“ des Raums verwurzelt sei. Denn sie betrachteten auch in ihren eigenen Modernismusforschungen die Bedeutung der »Horizontalität«.

Mit der Horizontalität meinen sie die Elemente der Wahrnehmung, die in der Perspektivenordnung der neuzeitlichen Malerei verdrängt worden waren und auch im Kubismus nur eine zweideutige Rechtfertigung fanden. Der Kubismus führte zwar einen frontalen Kampf gegen das illusionistische Mimesisprinzip der Tafelmalerei, das – um unsere Gegenstandswahrnehmungen rein optisch, mit einer vertikalen Bildfläche zu simulieren – unseren körperlichen Umgang mit den Dingen (die Berührung und Bewegung nämlich, deren kinesthetisches Feld sich horizontal um unseren Körper herum erstreckt) verdrängt und die Vorherrschaft des vorwärts gerichteten perspektivischen Blicks etabliert hatte. Bei diesem Kampf gewährte er aber Bois und Krauss zufolge der verdrängten Körperlichkeit nur einen beschränkten Zugang zum Bild. Und in dieser Hinsicht interessieren sich Bois und Krauss für Benjamin, da dieser seinerseits Picasso und dem Kubismus distanziert gegenüberstand. In den genannten beiden Texten selbst war jedoch die Frage der graphischen Horizontalität ohne Bezugnahme auf den Kubismus betrachtet. Es blieb ungeklärt, wie Benjamins Interesse für die Horizontalität mit seiner distanzierten Kubismusschätzung zusammenhing.

¹ Vgl. u. a. Bois, *Painting as Model*, Cambridge (Mass.)/ London, 1990, S. 178f, 307f; *Présentation: Peinture et graphisme; De la peinture ou le signe et la marque* (Walter Benjamin), in: *La part de l'œil*, no. 6, 1990, S. 10-12. In deutschsprachigem Raum blieben diese Entwicklungen unbeachtet; vgl. z. B. Detlev Schöttker (Hg.), *Schrift, Bilder, Denken: Walter Benjamin und die Künste*, FfM, 2004.

Bevor wir nähere Betrachtungen der genannten Texte unternehmen (2.2-2.4), sollen in diesem Kapitel zuerst Krauss' und Bois' semiologische Kubismusanalysen zusammenfassend² dargestellt werden (2.1.1). Darauf betrachten wir Benjamins Antwort auf Scholems Kubismus-Thesen (Brief von 22. 10. 1917); nach eigenen Angaben fühlte sich Benjamin in Bezug auf den Kubismus nicht von Picasso, sondern von Klee berührt (2.1.2). Um zu klären, worin der »Berührungspunkt« lag, ziehen wir darauf C. Greenbergs Kunstkritik heran. Dessen antiillusionistisch-reduktionistische Modernismustheorie (Theorie von *pure opticality*) war es, die Krauss und Bois mit ihrer Horizontalitätstheorie dekonstruktiv unterlaufen wollten. Greenbergs Klee-Essay weist aber bei näherer Lektüre seine Aufmerksamkeit auf gewisse Elemente der Horizontalität auf, und zwar solche, die in Krauss' und Bois' Kubismusforschung nicht thematisiert wurden (2.1.3). Und diese Bildelemente dienten bei Klee nicht so sehr zum Kampf gegen die illusionistische Naturmimesis als vielmehr zur Entfaltung zufälliger mimetisch-mimischer Bild-Wort-Beziehungen (2.1.4). Greenberg wollte allerdings dieses mimetische Potential der Horizontalität als eine kunstexterne Randerscheinung ansehen, wohingegen Benjamin es weit über den Rahmen der gewöhnlichen Kunstkritik hinaus verfolgte, zur Erforschung vom "mimetischen Vermögen" des Menschen (2.1.5). – Diesen Unterschied fassen wir aber nicht mit dem (u. a. von Didi-Huberman hervorgehobenen) Gegensatzpaar von »kantianisch«-puristischem Modernismus und postmoderner Bildanthropologie auf. Stattdessen betrachten wir im Anschluss an Th. de Duves Modernismusforschung³ die Weise, wie Greenbergs und Benjamins Klee-Betrachtung mit der Frage der Mitteilbarkeit (Antinomie des Geschmacks) umgingen.

De Duve weist darauf hin, dass die modernistische Selbstkritik der Malerei schließlich bei Duchamp – über den kubistischen Antiillusionismus hinaus – zum Abschied von der Gattung Malerei führte; und dass dadurch die Antinomie des Geschmacks, die bisher hinter den konventionellen Normen einzelner Kunstgattungen verborgen geblieben war, als die letzte Instanz der ästhetischen Beurteilung zum Vorschein kommen sollte. (Um zu behaupten, dass das vorgelegte Ding als „Kunstwerk“ nennenswert sei, konnte man sich nämlich nicht mehr unmittelbar auf die einzelnen Gattungsnormen stützen; das Wort „Kunst“ verlor seinen etablierten – als allgemein mitteilbar anerkannten – konkreten Inhalt dermaßen, dass das Geschmacksurteil schlicht und einfach als »nominalistischer« Benennungskampf in der Öffentlichkeit geführt

² Ihre Meinungsverschiedenheit über den möglichen Anlass zur »semiologischen Wende« Picassos (vgl. Krauss, *The Motivation of the Sign*, in: Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque. A Symposium*, New York, 1992, bes. S. 264) lasse ich im Folgenden (da sie für Benjamins Picasso-Betrachtung irrelevant ist) außer acht.

³ Vgl. u. a. dessen *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. / London, 1996.

werden musste.) Um die Bedeutung dieses historischen Durchbruchs hervorzuheben, zieht aber de Duve die »Blauen Reiter«, mit deren Werken Duchamp sich vermutlich vor seinem Durchbruch auseinandergesetzt hat, wie »repoussoirs« zum Vergleich heran. Wir gehen anders vor: Wir möchten betrachten, wie Benjamin durch seine Begegnungen mit den Werken von Klee, Kandinsky und Macke andere Umgangsweisen mit der Antinomie des Geschmacks suchte (wie wir in 2.2-2.4 sehen werden, sollten die »Benennbarkeit« der malerischen Komposition und die »Beschreibbarkeit« der graphischen Abbildung als die Momente der Mitteilbarkeit hervortreten).

2.1.1 Einrahmung der »Horizontalität« in der kubistischen Malerei



Abb. 16: Cézanne, *Nature morte avec l'Amour en plâtre*, um 1895, 70×57cm, Rewald 786, Sammlung Courtauld, London; Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, DuMont, Köln, o. J. (1957), S. 99.

Krauss macht uns in ihrer Kubismusanalyse u. a. auf die Doppeldeutigkeit des Wortes "touch" aufmerksam. Als Berührung und Tastsinn steht „touch“ im Gegensatz zu „vision“, metaphorisch aber bedeutet es die Weise der Strichführung (Modellierung, Ausführung) und ihre *optischen* Effekte; die vormodernen Maler bemühten sich, mit ihrem ausgeklügelten "touch" dem Bild eine »fühlbare« Raumentiefe zu verleihen – als ob uns der bloße Anblick auf die zweidimensionale Bildfläche die Wärme des Leibes, den Glanz der Zimmereinrichtung, den Duft

des Waldes usw. miterleben ließe. Der Kubismus trotzte dieser optisch-illusionistischen Unterordnung des "touch" vor allem durch die Spaltung der Blickrichtungen.

Bereits bei Cézanne wird das perspektivische Blickfeld durch einen »nach unten« gerichteten Blick überblendet, der vor allem beim körperlichen Umgang mit unserer Umgebung benötigt wird. Zu einem späten Stilleben des Malers (Abb. 16) sagt Bois: "The floor plane is verticalized outrageously, the objects are ready to slide from their position, to dislodge themselves and roll onto our feet"⁴. Und Krauss: "as the perceptual array swivels out of the strictly vertical field of the diaphane – the plane of vision parallel to the painter's upright regard – and [...] slides [...] into the ground that is beneath his very feet, the painter is then forced to drop his head and to look instead at the zone of his own body. The break thereby opened in his orientation to the array cannot but make the visual and the carnal disjunct within the unified system of the painting"⁵. Wie wir bereits gesehen haben, bezog sich auch Benjamins Rede von der »vorstoßenden« Landschaft Cézannes auf den Eindruck, als ob dort der Weg von der Grundebene abgehoben wäre und die Baumstämme daneben entwurzelt schwebten⁶.

Picassos Beschäftigung mit dieser Spaltung des Betrachterblicks führte zur weiteren Ausdifferenzierung des "touch" von der Einheit der illusionistischen Raumtiefe: – 1.) Die polygonalen Gebilde der Landschaften⁷ erwecken gestaltpsychologische Spannungen zwischen der perspektivischen Raumtiefe und der Tiefe des Abgrunds, der sich vor dem Standort des Betrachters aufzutun scheint. – 2.) Die Schraffuren, deren unterschiedliche Schrägheit normalerweise die Winkelverhältnisse der Gegenstände andeutet, können (in Anlehnung an afrikanische Masken) so angewandt werden, dass sie uns vielmehr wie eine zackige Oberflächenstruktur der dargestellten Dinge selbst vorkommen; statt vor unserem vorwärts gerichteten Blick zurückzuweichen, stehen sie wie gekratzte Narben uns frontal gegenüber. – 3.) Der Tupfen dient nicht (wie im Pointillismus) dazu, die Konturen der Dinge in »unmittelbare« Farbwahrnehmungen aufzulösen, sondern er wird auf die voneinander abgegrenzten Flächensegmente angewendet, als ob er zu deren Modellierung diene. Da er aber hie und da die Grenzen der Segmente überschreitet, zu denen er eigentlich gehörig zu sein scheint, kann er nicht in

⁴ Bois / Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York, 1997, S. 27.

⁵ *The Motivation of the Sign*, in: *Picasso and Braque*, S. 268.

⁶ Vgl. 1.1.1.1.

⁷ Z. B. Daix 278, 280 (Sommer 1909): [MoMA.org | The Collection | Pablo Picasso. The Reservoir. Horta de Ebro. Horta de Ebro, summer 1909](http://MoMA.org/TheCollection/PabloPicasso/TheReservoir/Horta-de-Ebro/Horta-de-Ebro-summer-1909); <http://prometheus.uni-koeln.de/images/bpk/scans/28435.jpg>; <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder210802bild21a.jpg>. Abgebildet auch in: Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*, Bd.1, hrsg. v. Ingo F. Walther, Köln, 1993, S. 181.

wohlmodellierter Gestalt Ruhe finden; er macht uns stattdessen auf eine Spaltung zwischen der tastbaren Textur der Dinge und deren optisch einheitlicher Wahrnehmung aufmerksam⁸.

Im fortgeschrittenen Analytischen Kubismus lockert sich das Gitterwerk der segmentierten Flächen auf und geht tendenziell in den gleichsam frei schwebenden Hakenformen auf. Diese Hakenformen dienen nicht so sehr als Markierungen der Flächenkonturen denn als selbständige Zeichen, ähnlich wie die neu eingeführten Musiknoten und Schriftzeichen (wie das Gitterwerk sich schrittweise von der ikonischen Repräsentation ausdifferenzierte, wird von Bois näher verfolgt⁹). Auch die Liebe des Malers zum Modell äußert sich nunmehr in der Bildinschrift wie „MA JOLIE“¹⁰ und nicht in einem verführerischen »touch« der Ausführung. Mit Peirce zu reden: der »ikonische« Gegenstandsbezug ist von einem »symbolischen« (arbiträren) abgelöst worden. Die bald darauf erfundene Klebtechnik brachte ferner die Unentscheidbarkeit zwischen ikonischer und symbolischer Darstellung ins Spiel. In *Violon*¹¹ rufen z. B. die entgegengesetzten ungleichgroßen „f“-Löcher die Spaltung zwischen einer denkbaren perspektivischen Verkürzung und der Frontalität des graphisch-schematisch gezeichneten Geigenkörpers hervor; und die zwei gegenseitig umgewendeten Ausschnitte eines Zeitungspapiers können mit ihrem Schwarz-Weiß-Spiel als Wiedergabe von der undurchsichtigen Oberfläche des Geigenkörpers bzw. von der »Atmosphäre« des Hintergrundes gelten, ohne uns doch über ihren ursprünglichen Zeichencharakter hinwegzutäuschen. Das System der ikonisch-illusionistischen Wiedergabe von Raumtiefe, Licht und Textur der Dinge wurde auf diese Weise vielfach mit dem System arbiträrer Bezeichnung – mit dem System, das sich vor allem auf der horizontalen Fläche (Schrift) entwickelte – in Verbindung gebracht und umfunktionierte¹².

Krauss und Bois sehen diese semiologische Umwälzung als Picassos Verdienst an und nicht als allgemeines Stilmerkmal des Kubismus; Braque, der einzige Mitstreiter Picassos im engeren Sinne und mutmaßlicher »Erfinder« von *papier collé*, blieb immer vom ikonisch-

⁸ *The Motivation of the Sign*, S. 267ff., 270f.

⁹ S. 180ff.

¹⁰ *Femme à la guitare »Ma Jolie«* (Daix 430, Z II244), Winter 1911-12, MoMA: [MoMA.org | The Collection | Pablo Picasso. "Ma Jolie". Paris, winter 1911-12](http://MoMA.org/TheCollection/PabloPicasso/MaJolie.Paris.winter.1911-12); abgebildet auch in: William Rubin, *Picasso und Braque*, München, 1990, S. 204 (Nr. 201); <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder260802bild3a.jpg>.

¹¹ Papier collé, nach 3.12.1912, Daix 524, Z XXVIII356, Paris. Abbildung: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder221102bild37a.jpg>; Warncke, op. cit., S. 217; Rubin, *Picasso und Braque*, New York, 1989, S. 261.

¹² S. 261-264 (vgl. auch Krauss, *The Picasso Papers*, New York, 1998, S. 27ff.)

mimetischen Bezug auf den Gegenstand abhängig¹³ (daher sah man in Braque oft eine “male-rische” Qualität im Gegensatz zur “graphischen” Picassos¹⁴). Sie suchten aber auch die Grenze dieser Innovation semiologisch zu erklären. Früher sah man die Grenze der kubistischen Um-wälzung in der »Rückkehr zur Gegenständlichkeit« (Einführung der »realen« Dinge in die Collagen). Bois fasst es anders auf; denn die zurückgekehrte »Realität« der Dinge dient nur noch symbolisch, unabhängig von ihrer Stofflichkeit, als Zeichen. Gerade in dieser Umfunk-tionierung des Realen sieht er eine Beschränkung der Körperlichkeit.

Als Beispiel dafür wird die ovalförmige, mit Schnur eingerahmte Collage *Nature morte à la chaise cannée*¹⁵ herangezogen. Sie sieht wie das Bild eines von oben her gesehenen ovalen (bzw. perspektivisch verkürzten runden) Tisches aus, aber auch wie ein »normales« Stilleben mit Ovalrahmen¹⁶; die angeklebten Dinge ändern ihre Bedeutung je nachdem, ob man den Schnurrahmen der dargestellten horizontalen Tischfläche selbst oder der vertikalen Wandflä-che – an der diese Collage hängt – zuordnet. Zu dieser 90°-Drehbarkeit sagt Bois: “Picasso made the picture the tablet on which one writes in order not to make it into the table on which one eats”¹⁷. In diesem Punkt – auch wenn das Essen nur einen der vielen Aspekte der Körper-lichkeit umfasst – sieht er den Unterschied zu Cézanne: die körperliche »Bedrohung«, wie sie uns bei Cézanne mit dem Vorstoß der Boden- und Tischflächen vorkam, sei hier durch die semiologische Formalisierung der Horizontalität neutralisiert:

“Picasso transformed his painting into a kind of writing, thus repressing the irruption of the carnal and the danger it then posed to art. He covered over, one might say, the impossible caesura between the visible (ver-tical) and the bodily (horizontal) by another vertical-horizontal opposition, one which eludes the menace (animality) of the carnal entirely. [...] henceforth, his canvas became a written page. Cubist semiology al-lowed one to turn the Cézannesque cave-in to the profit of form (no longer a matter of figures or of perspec-tival space, but of structure). Modernism owes much to this brilliant conjuring trick.”¹⁸

¹³ S. 182, 184f., 191ff, 264ff, 270.

¹⁴ Z. B. bemerkt Franz Marc, nach dem Besuch der Ausstellung *Picasso und Negerplastiken* (Berlin, 1913): “In Berlin sah ich schöne Picassos, sehr nobel und schön; alle Arbeiten machten auf mich einen merkwürdig starken ‘graphischen’ Eindruck”. (Zusatz zum Brief von Maria Marc an Elisabeth und August Macke vom 26. 12. 1913, in: Macke / Marc, *Briefwechsel*, Köln, 1964, S. 176).

¹⁵ Mai 1912, Daix 466, Z II294, Paris: [Musée National Picasso - Nature morte à la chaise cannée](http://prometheus.uni-koeln.de/images/tuberlin/scans/TUB_2003-12-10_A066.jpg); http://prometheus.uni-koeln.de/images/tuberlin/scans/TUB_2003-12-10_A066.jpg; abgebildet auch in: Warncke, op. cit., S. 207.

¹⁶ *The Semiology of Cubism*, in: Lynn Zelevansky (ed.), *Picasso and Braque. A Symposium*, New York, 1992, S. 186.

¹⁷ Bois / Krauss, *Formless*, S. 126.

¹⁸ S. 27f.

Gegen diese und ähnliche Verdrängungen, womit die Theoretiker des Modernismus eine »pure opticality« (Befreiung vom Illusionismus, Theatralität, Körperlichkeit usw.) als das Ziel der Kunst festsetzen wollten, wandten sich Bois und Krauss in ihrer *L'informe*-Ausstellung (1996, Paris); sie wollten zeigen, wie das Körperliche mitten in dieser Verdrängung immer schon am Werk war, und dessen subversives Potential fördern, indem sie verwandte Elemente aus zeitgenössischer Theorie und Praxis (Pollocks "tactile horizontality"¹⁹, Batailles "bas matérialisme", Smithsons "entropy", Shermans "vomit pictures"...) miteinander verbanden.

Im Kontext dieser Verdrängung war es, dass Bois und Krauss sich für Benjamins Fragmente interessierten. Denn Benjamin wollte, als er im Gegensatz von Vertikalität und Horizontalität den Unterschied zwischen „Malerei“ und „Graphik“ sah, den Kubismus in die erstere einordnen; und er fragte sich, wie es möglich sei, dass das "lineare Gebilde" des Kubismus nach einer radikalen Unfarbigkeit strebe, ohne dass es "aufhörte Malerei zu sein und zur Graphik würde"²⁰. Bois wittert in dieser Fragestellung eine symptomatische Zurückweichung vor dem subversiven Potential der Horizontalität: Es mag zwar Picasso gewesen sein, der Benjamin auf die Dichotomie von Vertikalität / Horizontalität aufmerksam machte; da aber der von Picasso geleistete Einbruch der Horizontalität in die vertikale Bildfläche mehr Bedrohung als Bestätigung für die soeben aufgestellte Gattungsdichotomie (Malerei = Vertikal, Graphik = Horizontal) darstellte, ordnete Benjamin wohl vorerst nur Picassos Genrebilder, Stilleben usw. der kubistischen "Malerei" zu und ließ dessen Collagen – den subversivsten Bild-Schrift-»Mischling« – außer Acht. Diese Zurückweichung würde dann Picassos Gang selbst korrespondieren; denn auch dieser sollte nach den vorübergehenden Bemühungen, die Stilelemente der Collagen auf das Gemälde zu übertragen, bald die Collagen und den Kubismus selbst aufgeben²¹.

Wie weit hat diese Vermutung Geltung? Aus den Biographien des Malers wissen wir zwar genug von seiner Ängstlichkeit und vom abergläubischen Verhalten, mit dem er sich gegen die Ängste des Alltags wehrte. Aber die Rede von "Bedrohung" der Horizontalität, die sich hauptsächlich auf die Theorien von Bataille, Lacan und Freud (dessen Spekulation über den aufrechten Gang des Urmenschen als den Ursprung des Optozentrismus) stützt²², läuft Gefahr, die Sache vorschnell auf einen allgemeinen »anthropologischen« Befund zurückzuführen. Es muss näher erörtert werden, ob und wie eine "Bedrohung" auf Picasso und Benjamin Wirkun-

¹⁹ S. 126.

²⁰ Brief an Scholem, 22. 10. 1917 (*Briefe*, Bd. I, S. 394).

²¹ Bois, *Painting as Model*, S. 179.

²² *Formless*, S. 91.

gen ausgeübt haben dürfte; sonst könnte man im Kampf gegen den modernistischen Optozentrismus in einen alternativen Reduktionismus zurückfallen.

Es war Krauss, die später diese "Bedrohung" bei Picasso (ohne allerdings Benjamin heranzuziehen) genauer betrachtete²³. Sie sieht in seinem Übergang vom Kubismus zum »Klassizismus« eine Reihe von "Reaktionsbildungen" im freudschen Sinne: paradoxe Abwehrreaktionen auf die mechanisierenden Tendenzen der Kunst, mit denen seine Kollegen wie Picabia und Duchamp seine Vorreiterposition bedroht hatten; die »klassizistische« Frontalität, Symmetrie, Linearität und Unbeweglichkeit, die er den »mechanomorphen« Zeichnungen seiner Rivalen gegenüberstellte, waren nichts anderes als negative Mimikry (verdeckte Nachahmung) der letzteren, und seine serielle Werkproduktion in dieser Periode glich dem industriellen Charakter von »Readymades«. – Solche Abwehrmechanismen traten aber nicht erst in der »klassizistischen« Periode auf. Krauss findet sie bereits in der Farbigkeit des Synthetischen Kubismus; diese sei ein Versuch gewesen, Légers arbiträre Anordnung der Farbflächen und Delaunays ungegenständlichen Simultanismus zu überbieten.

Légers arbiträre Farbauswahl änderte nichts an der Homogenität der Ölfarben, mit denen Maler jahrhundertlang Bilder bruchlos bedeckt und ausgeführt hatten. Delaunay blieb seinerseits immer noch – wenn auch nicht in den neoimpressionistisch »unmittelbaren« Lichteindrücken – in der psychologischen Unmittelbarkeit der "Simultankontraste" verhaftet. Eine Alternative dazu fand Picasso in der semiologisch arbiträren Anwendung von bunten Tüpfelchen; die getupfte Fläche, die im Unterschied zum grautönigen Tupfen des Analytischen Kubismus wie Tapetenmuster aussah, hat er in die Schachtelungs- und Spiegelungsstruktur seiner Collagen (bzw. collagenähnlich gemalten Bilder) integriert. Aufgrund von Farbauswahl, reflexiver Schachtelstruktur und Ähnlichkeit mit industrieller Drucktechnik war sie weder als Wiedergabe der Lichteindrücke noch als Mittel zum Simultankontrast, sondern als *Zeichen* für Farben – etwa als Farben vom Musterpapier, Farben vom Bild-in-Bild – anzusehen. Mit dieser semiologischen Codierung schleuste Picasso aber gerade ein feindliches Element in den Kubismus ein; den Automatismus der Dekoration, wovon er die kubistische Segmentierung abgrenzen wollte. In der »klassizistischen« Periode hat er nicht nur diese chromatischen Zeichen weiterentwickelt, sondern auch die »kubistischen« Elemente selbst reflexiv (wie Zitate aus einem neuen »Klassiker«) in seine Werke integriert...

Krauss betrachtet also Picassos »Kubismus« und »Klassizismus« als die semiologischen Systeme, die ihre scheinbare Selbständigkeit mit immer neuen Abgrenzungen erkaufte haben; die Abgrenzung vom traditionellen Illusionismus durch die Einrahmung (Integrierung) der hori-

²³ *The Picasso Papers*.

zontalen Elemente und durch die damit verbundene semiologische Arbitrarität der Gegenstandswiedergabe; die Abgrenzung von seinen kubo-futuristischen Rivalen durch die semiologische Arbitrarität der Farben, durch die negative Mimikry vom Dekorativen und Mechanischen. In dieser Hinsicht fällt sein abergläubisches Verhalten mit seinen stilistischen Reaktionsbildungen zusammen; seine »Todesangst« wird nicht anthropologisch-metapsychologisch gedeutet, sondern auf den drohenden »Tod des Autors« bezogen.

Erinnert sei daran, dass auch Benjamin, als er sich mit dem »Klassizismus« Goethes auseinandersetzte, auf dessen biographisch dokumentierte Ängstlichkeit aufmerksam wurde, ohne sich aber an die psychologistische Forschung zu assimilieren; das alltägliche Verhalten des Dichters interessierte ihn nur, sofern es Parallelen zur werkimmanenten Symbolik aufwies und die vermeintliche Abgeschlossenheit des »klassizistischen« Stils in Frage stellte. Wie hat er aber, der im Herbst 1917 weder Picassos Idiosynkrasie noch dessen Wende zum Klassizismus gekannt hatte, auf dessen Kubismus reagiert?

2.1.2 Picasso, der »kraftlose und unzulängliche« Maler

Im Brief vom 22. 10. 1917 an Scholem gibt er zu, dass ihm das Problem des Kubismus “bis-her vor einzelnen konkreten Bildern oder Meistern noch nicht entscheidend aufgegangen ist”²⁴; daher hatte er in seinen beiden Fragmenten keine Erwähnungen über den Kubismus gewagt. Trotzdem wurde er durch den Brief, in dem Scholem nach einem Galeriebesuch (54. *Ausstellung: Sammlung Kluxen* in Waldens Galerie *Der Sturm*, August 1917²⁵) Thesen zum Kubismus niedergeschrieben hatte, zu einigen konkreten Äußerungen veranlasst. Scholems Brief ist verschollen, aber seine Thesen lassen sich aus seinem Tagebuch (17. 8. 1917)²⁶ und aus Benjamins Antwort erschließen; es ging um eine Trichotomie der Malerei, in der der “Kubismus” von nur ein paar Picasso-Bildern vertreten und (wegen deren reduzierter Farbskala) Chagalls “reine[r] Metaphysik” der Farben gegenübergestellt wurde.

Scholem teilte dabei die Malerei in drei Gruppen: “farblose (lineare)”, “farbige” und “synthetische”²⁷. Die erste sei die “*reine* Kubistische”²⁸; denn die “Quintessenz des Kubismus” bestehe darin, “das Wesen des Raumes, der die Welt ist, durch Zerlegung mitzuteilen”²⁹, und

²⁴ *Briefe*, Bd. I, S. 394.

²⁵ Zu sehen waren u. a. Picasso (13 Werke), Chagall (8) und Léger (5). Eine Kopie vom Ausstellungskatalog liegt in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Berlin vor.

²⁶ Scholem, *Tagebücher II*, FfM, 2000, S. 30ff.

²⁷ Benjamin, *Briefe*, Bd. I, S. 394.

²⁸ Scholem, *Tagebücher II*, S. 31.

²⁹ *Briefe*, Bd. I, S. 395.

“Farbe darf in dieser Welt, in der der Raum in metaphysische Zellen zerlegt wird, kein Element sein [...]. Dass der Raum eine Farbe hat – das ist eine Sicht, eine *Anschauung*, die zu der Kubistischen Sicht gar kein Verhältnis hat”, soweit sie als “Weltsymbolik” ernst genommen werden wolle. Er bemängelt z. B. Picassos *Dame mit Fächer*³⁰, da erstens die Dame und der Fächer immer noch als solche zu sehen seien und zweitens “Farben in der mannigfachsten Weise verwandt werden”. Scholem assoziiert ferner die “symbolische Zerlegung des Raumes” mit der Kabbala und mit dem Bilderverbot³¹ (die Exponate von Léger, Gleizes, Braque, Metzinger usw. blieben im Tagebuch unberücksichtigt; sie fanden wohl auch im Brief keine Beachtung). – Die zweite Gruppe, von Chagall vertreten, lasse uns dagegen “die Welt in Farben symbolisch” erkennen, wobei “die Linie verdammt” werde (die “reine Metaphysik” der Farben wird dabei mit den Fragen von Judentum und Christentum in Zusammenhang gebracht). Und die dritte – die “*Synthese* zwischen Linie und Farbe” – sei von Rembrandt vertreten³².

Dieser einseitigen Trichotomie vom damals neunzehnjährigen Mathematikstudenten musste Benjamin freilich im Antwortbrief “entschieden” widersprechen, obwohl er nicht in der Lage war, im gerade verfassten *Zeichen und Mal* sich explizit auf diese Thesen zu beziehen. Vorerst schlägt er im Brief vor, den Kubismus als die Suche nach einer überwiegend von Linien bestimmten und “radikal *unfarbigen*”, nicht aber notwendig “*farblosen*” Malerei anzusehen; er sah wohl zumindest ein, dass es sich im Kubismus nicht um die Austilgung der Farben handelte, sondern um deren semiologische Umfunktionierung. Er gab dort aber keine nähere Erklärung zu dieser Bemerkung; ihm sei die Sache vor einzelnen Werken noch wenig aufgegangen, sagt er (was er mit diesen beiden Negationsarten im Sinne hatte, werden wir erst unter Heranziehung einiger späterer Fragmente betrachten können³³). In diesem Brief fügt er nur andeutungsweise hinzu: Der “einzige Maler unter den neuen der mich in diesem Sinne berührt” habe, sei Klee:

“Von den modernen Malern Klee Kandinsky und Chagall ist Klee der einzige der offensichtliche Beziehungen zum Kubismus aufweist. Doch ist er soweit ich darüber urteilen kann wohl keiner [...]. Wer in diesen Kategorien der Schulen als einzelner Maler relativ zulänglich erfasst werden kann, wird kein Großer sein,

³⁰ Picasso hatte bis Sommer 1917 dasselbe Sujet mehrmals behandelt – Daix 168, 263, 364; Zervos III 21; Zervos I 308; Zervos XXVIII 25, 31. Vielleicht handelt es sich um eins der ersten vier Bilder (Zervos I 308 ist vor-kubistisches Werk; Zervos XXVIII 25 und 31 sind unfarbige Zeichnungen). Anders als Bois (*Painting as Model*, S. 308) möchte ich Zervos III 21 nicht ganz ausschließen. – Benjamin sollte erst nach zehn Jahren in Moskau Daix 168 und 263 sehen (vgl. *Moskauer Tagebuch*. VI 371).

³¹ *Tagebücher II*, S. 33f.

³² Op. cit., S. 31f.

³³ Vgl. 2.4.1 und 2.4.3.

weil Ideen der Kunst (denn Schulbegriffe sind solche) sich auch in der Kunst nicht unmittelbar ausdrücken können ohne kraftlos zu werden.”³⁴

Diese Bemerkung mag Kunsthistoriker überraschen; Benjamin, der bei Walden mit Chagalls Werken vertraut gewesen sein muss³⁵ – z. B. mit dem Gemälde *Ich und das Dorf* (1911/12, MoMA), *Halb vier Uhr* (1911, Philadelphia), *Russland, den Eseln und den Anderen* (1911, Paris), *Zwei Gestalten unter dem Baum (Adam und Eva)* (1912, St. Louis) oder *Paris durch das Fenster* (1913, New York)³⁶ –, erkannte an ihnen keine “offensichtliche” Beziehung zum Kubismus. In dieser engen Umgrenzung vom Kubismusbegriff war er allerdings mit Scholem einig, der wegen der Farbigkeit Chagall vom Kubismus trennte; und Chagalls Farbauftrag wich tatsächlich von demjenigen Picassos deutlich ab. Während aber Scholem diese Begriffs-umgrenzung essentialistisch durch ein “Wesen” des Raums begründen wollte, war Benjamin der Meinung, dass die Malerei “nicht eigentlich es mit dem »Wesen« von etwas zu tun hat, denn dann könnte sie mit der Philosophie kollidieren”³⁷; bei solcher Kollision würden sich die “Ideen der Kunst” zwar “unmittelbar”, dafür aber nur “kraftlos” ausdrücken. Chagall würde also kein großer Maler sein, wenn die »Quintessenz« seiner Werke in der analytischen Mitteilung vom »Wesen des Raumes« zu suchen wäre – in diesem Sinne hat Benjamin die Trennung Chagalls vom Kubismus gelten lassen³⁸.

³⁴ *Briefe*, Bd. I, S. 394.

³⁵ Denn gleich nach dessen Einzelausstellung bei Walden (Juni - Juli 1914) brach der Krieg aus und die Exponate blieben dort gelagert. Die Waldens zeigten sie nicht nur häufig in den darauf folgenden *Sturm*-Ausstellungen (vgl. dazu Heinrich Mandel, *Marc Chagall*, Möhnesee, 2003), sondern machten ihre Gemäldesammlung – neben Chagall auch Kandinsky, Klee, usw. – “in den Jahren zwischen 1913 und 1924 zweimal in der Woche am Nachmittag zur Besichtigung dem Publikum zugänglich” (Bernhard Schulz, *Sturm und Novembergruppe*, in: *Kunst in Berlin von 1870 bis heute: Sammlung Berlinische Galerie*, Berlin, 1986, S. 85).

³⁶ Nach Angaben vom *Sturm*-Bildband *Marc Chagall* (o. J.) gehörten die ersteren drei den Waldens, die letzteren zwei ([Marc Chagall. Adam and Eve. - Olga's Gallery](#); [Marc Chagall. Paris through the Window. / Paris par la fenêtre. - Olga's Gallery](#)) der Sammlung Kluxen. Franz Kluxen tauschte in den Kriegsjahren Bilder mit den Waldens so oft aus, dass man annehmen dürfte, dass Teile seiner Sammlung zumindest zeitweilig in Berlin waren (vgl. Angelica Zander Rudenstine, *The Guggenheim Museum Collection*, vol. 1, New York, 1976, S. 256, 263, 272, 277f.); zu Kluxen vgl. August Macke / Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln, 1964, S. 135; Nina Senger, *Zwei begeisterte Sammler Chagalls*, in: Georg Heuberger / Monika Grütters (Hg.), *Chagall und Deutschland*, München u. a., 2004, S. 64f; Karoline Hille, *Marc Chagall und das deutsche Publikum*, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 73ff.

³⁷ *Briefe*, Bd. I, S. 395.

³⁸ Benjamin war wohl nicht nur von Chagalls Gemälden, sondern vielmehr von seinen Arbeiten auf Papier fasziniert, denn die qualitativen Schwankungen seiner Ölgemälde entgingen Benjamins kritischen Augen nicht; vgl. Brief an Scholem, 26. 3. 1921 (*Briefe*, Bd. II, S. 147).

Statt aber Chagall, Kandinsky oder Klee näher in Betracht zu ziehen, verbindet Benjamin darauf den »kraftlosen« Ausdruck des Kubismusbegriffs mit seinen Picasso-Erfahrungen: er habe „vor Picassos Bildern immer“ den „Eindruck des Kraftlosen und Unzulänglichen“³⁹. Wie gut kannte er eigentlich Picasso? Es ist unklar, ob er bis zum Herbst 1917 Picassos Collagen gesehen hatte. Er scheint auch die von Scholem erwähnten Picasso-Bilder nicht ganz gekannt (bzw. im Gedächtnis gehabt) zu haben, als er aus der Schweiz Scholem erwiderte; die in Scholems Tagebuch ausführlich besprochene *Frau mit Geige*⁴⁰ war ihm wohl bekannt gewesen, aber die noch heute unidentifizierte *Dame mit Fächer* vielleicht nicht (der Duktus seines Kommentars deutet es an⁴¹). Wir können aber annehmen, dass er vor dem Krieg die Gelegenheit nicht versäumt hatte, Dutzende kubistische Gemälde des Malers zu betrachten; in Berlin konnte man mit der *Herbstausstellung* (Ausstellungshaus der Secession am Kurfürstendamm, 1913) und der Ausstellung *Picasso und Negerplastiken* (Neue Galerie, Berlin, Dez. 1913) einen Überblick über sein Schaffen – von der Blauen Periode bis 1913 – gewinnen. Ihre Exponate umfassten bekannte Werke wie jene „*MA JOLIE*“ und die Werke, in denen Picasso bereits die Wirkung von papier collé auf das Ölgemälde zu übertragen suchte⁴². Über diese Ausstellungen war Benjamin wohl durch Carl Einstein informiert oder durch den *Aktion*-Kreis, zu dem er (wenn auch nur distanzierte) Beziehungen hatte⁴³. Daher ist sein „Eindruck“ bei aller Wortknappheit ernst zu nehmen, zumal er die eher negative oder distanzierte Picasso-Schätzung bis in die dreißiger Jahre aufrechterhielt.

Die Adjektive *kraftlos* und *unzulänglich* rührten womöglich zuerst von der düsteren Stimmung der »Blauen Periode« her. Im Kontext des Briefs kennzeichnen sie aber den Maler, der „kein Großer“ ist und daher nur vermag, dem Schulbegriff Kubismus einen »unmittelbaren«

³⁹ *Briefe*, Bd. I, S. 394.

⁴⁰ Frühjahr 1911, Daix 393; heute in der Nationalgalerie Berlin als Leihgabe. In Berlin war das Bild vor dem Krieg (Ausstellung *Pablo Picasso. Albert Bloch* (Der Sturm) und *Picasso* (Galerie Matthiesen), 1913; Angaben nach <http://www.bildindex.de>) und im März 1917, kurz vor Benjamins Ausreise in die Schweiz, nochmals bei Walden gezeigt worden (vgl. Theodor Däublers Besprechung von „*Sturm*“-*Gesamtschau*, Beilage des Berliner Börsen-Couriers Nr. 108, Di., 6. März 1917, S. 5; Christian Geelhaar, *Picasso. Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs 1899-1939*, Zürich, 1993, S. 55, 275).

⁴¹ Vgl. *Briefe*, Bd. I, S. 395.

⁴² Vgl. Geelhaar, op. cit., S. 57; John Richardson, *A Life of Picasso*, Vol. 2., New York, 1996, S. 317ff., 468.

⁴³ Carl Einstein, der nicht nur in der Wochenschrift *Die Aktion* die *Herbstausstellung* besprach (3. Jg., 1913, Nr. 51 – heute in: *Carl Einstein Werke*, Bd. 1, Berlin, 1994, S. 170ff.), sondern wahrscheinlich auch am Ausstellungsprojekt der Neuen Galerie aktiv beteiligt war (vgl. op. cit., S. 174f.), nahm laut einer Ankündigung von *Die Aktion* (3. Jg., 1913, Nr. 44, 45) Anfang November zusammen mit Benjamin und einigen anderen an einem „Autoren-Abend“ teil (vgl. *Briefe*, Bd. I, S. 183).

Ausdruck zu geben. Auch nach zehn Jahren sollte er in Moskauer Picasso-Sälen – anders als in dortigen Cézanne- und Impressionistensälen – nur ganz neutral den Stilwandel des Malers verfolgen (*Moskauer Tagebuch*; VI 371). Noch später, in der Passagenarbeit, weist er auf gewisse „reaktionäre“ Züge von Picassos Neoklassizismus hin (V 1011f.); Picasso habe auch sonst nur eine malereiinterne Revolution geleistet, deren Bedeutung dem politischen Potential von „Kitsch“ nicht gleichkomme (V 499f.). Und in diesem Sinne stellte er im Kunstverkaufsatz Picassos Surrealismus, zu dem die Masse sich am „rückständigsten“ verhielt, den amerikanischen Slapstickfilm gegenüber, zu dem sie „fortschrittlichste“ Reaktionen zeigte (I 459f., 496ff., 729f., VII 374f.). Vielleicht können wir das Adjektiv *kraftlos* im Sinne von »negativer Kraft« verstehen: Kraft der stilistischen Abgrenzung, die sich in ihrer Negativität erschöpfen sollte.

Picassos stilistische Innovation erfolgte, wie Krauss zeigt, vor allem durch immer weitere Abgrenzung von Konkurrenten und Konventionen. Die Spannungskraft dieser Abgrenzungen sollte aber eben daher als »kraftlos« – als bloßer „Schulzwang“ (Kant)⁴⁴ – empfunden werden, sobald sie den Anschein erweckte, als ob sein Kubismus sich zu einem abgeschlossenen Schulbegriff mit bestimmten Stilelementen etabliert hätte. Und dies war wohl bereits im Jahr 1917 der Fall; während die »kubistischen« Stilelemente – Flächensegmentierung, Klebetechnik usw. – breite Rezeption unter den Künstlern fanden, waren Picasso und einige seiner Ex-Mitschüler oder Ex-Sympathisanten im Begriff, neue Wege aufzuschließen: Malevich gab die kubistisch zergliederte Gegenständlichkeit auf, Duchamp sogar die Malerei überhaupt. Benjamins Äußerung war in dieser Hinsicht nicht weit entfernt von der Unzufriedenheit, die die Ex-Kubisten mit der mehr oder weniger etablierten Schule empfanden.

Klee, der als Graphiker angefangen hatte und erst langsam in der Gattung Malerei Fuß fasste, konnte mit einem mäßigen geographischen Abstand die Stilentwicklungen der Pariser Schule beobachten. Die Weise, wie er aus Paris die Elemente vom Kubismus und Orphismus entlehnt hat, hat Benjamin „berührt“. Was war die Besonderheit dieser Entlehnung? In den Fragmenten über Malerei und Graphik von 1917 schwieg Benjamin von Klee. Einen Hinweis dazu können wir von Greenberg erhalten, der gleich nach Klees und Benjamins Tod Klees Beziehungen zum Kubismus zu erörtern suchte; er kam bald dazu, bei Klee ein weiteres Potential der graphischen »Horizontalität« zu finden, das Picasso nicht erschöpfen konnte.

⁴⁴ *Kritik der Urteilskraft*, B186 (§ 47).

2.1.3 Klee, das Graphische und Greenbergs Kantianismus

Greenberg hat seinen frühen Klee-Essay von 1941 (*Art Chronicle: On Paul Klee (1880-1940)*) stark überarbeitet und 1950 als *An Essay on Paul Klee* neu veröffentlicht⁴⁵. Ihm zufolge lehrte der Kubismus Klee die Möglichkeit, ohne perspektivische Illusion die Einheit der Bildfläche zu erzeugen und dadurch seine Phantasien frei auf dem Bild zu entwickeln: “By releasing him from naturalistic representation it [Cubism] made accessible mankind’s whole inventory of graphic signs: ideographs, hieroglyphs, children’s drawings, decorative motifs [...]. These could now be integrated in easel pictures because Cubism had provided an effective way of ordering them within that form”⁴⁶. Dadurch lasse sich Klees Linienkunst von bloßer “caricature” trennen. Klee sei aber mit der antiillusionistischen Flachheit der kubistischen Segmentierung nicht zufrieden gewesen:

“The easel picture has from the first relied on upon the illusion of depth [...]. Now cubism has banished that. But Klee could not altogether accept the flatness of post-Cubist painting. He showed his dissatisfaction with the impenetrability of the picture plane—impenetrable in so far as he could not pierce it by perspective or modeling—by worrying the surfaces of his pictures, by working in a variety of materials and mixing his mediums, and by returning incessantly to watercolor, where he could exploit the curl of the moisture laden paper for the unevenness he wanted. Still, all this was too external in a sense, too physical and mechanical; the real solution had to come from within and be less tangible. Klee sought it in color—and I think he succeeded.”⁴⁷

Klees “dissatisfaction with the impenetrability” ist z. B. in der *Vorführung des Wunders*⁴⁸ zu erkennen, die Februar 1917 in einer für Klees Karriere wichtigen Ausstellung bei Walden⁴⁹ gezeigt wurde und drei Jahre danach in Benjamins Hände (als Geschenk von dessen Frau Dora) gelangen sollte⁵⁰. Die weitgehend geschlossenen, widerspruchlos ineinander gefügten kubischen Segmente und die durchsichtig aussehenden Farben verleihen dem Bild Raumtiefe, ohne uns über die materielle Faktur der Bildoberfläche – die Unebenheit der Gipsgrundierung – hinwegzutäuschen. Das Blatt hat sein “Wunder” nicht (wie das altbekannte verknitterte Ver-

⁴⁵ Im Folgenden zitiere ich die 1950-Fassung (in: *Essays*, vol. 3) und gebe ggf. auch die Seitenzahl der entsprechenden Textstellen der 1941-Fassung (in: *Essays*, vol. 1) an.

⁴⁶ *Essays*, vol. 3, S. 6.

⁴⁷ S. 8. (vgl. vol. 1, S. 69.)

⁴⁸ PKS 1651 (1916, 54), 26.4×22.4cm, MoMA: [MoMA.org | MoMA Provenance Research Item](https://www.moma.org/learn/moma-org/provenance-research-item); große Farabbildung findet man in: Hans Puttnies / Gary Smith, *Benjaminiana*, Giessen, 1991, S. 73.

⁴⁹ 49. Ausst.: *Paul Klee und Georg Muche*. Zur umsatzstrategisch richtungweisenden Werkauswahl für diese Ausstellung vgl. Otto K. Werckmeister, *Klee im Ersten Weltkrieg*, in: Armin Zweite (Hg.), *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922*, 1979, München, S. 191ff.; ders., *The Making of Paul Klee’s Career 1914-1920*, Chicago / London, 1989, S. 88ff.

⁵⁰ Vgl. Scholem, *Walter Benjamin—die Geschichte einer Freundschaft*, 1975, FfM, S. 115.

onika-Tuch) einer ikonologischen Tradition zu verdanken, sonder allein dem Eindruck, dass aus den zufälligen Konstellationen von Dreiecken, Vierecken und Kreisen unbekannte Gesichter auftauchen – so, als könnten wir von noch weiteren Figuren aus der Raumtiefe begrüßt werden.

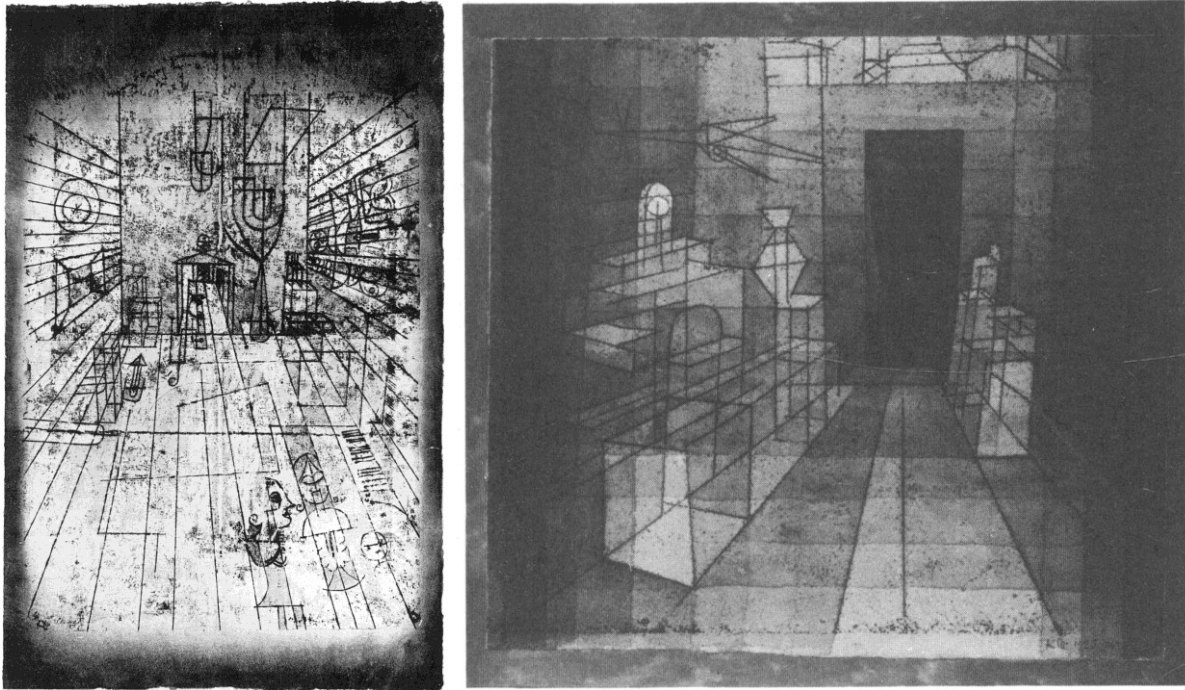


Abb. 17: (links) Paul Klee, *Zimmerperspektive mit Einwohnern*, 1921,24

Ölpause und Aquarell auf Papier auf Karton, 48,5x31,7cm

Zentrum Paul Klee (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Abb. 18: (rechts) Paul Klee, *Perspektive mit offener Türe*, 1923,143

Ölpause, Bleistift und Aquarell auf Papier auf Karton, 26,2x26,8cm

Museum Sammlung Rosengart (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Greenberg hätte dieses Bild freilich – wenn er es in der New Yorker Gedächtnisausstellung (Okt. 1940) mit der von ihm geliebten *Zwitscher-Maschine* (1922) verglichen hat⁵¹ – als »still too physical and mechanical« bezeichnet. Eine weniger physikalisch-mechanische »Penetration« der Bildfläche erfolgte in den Perspektivbildern, die jeweils ein Zimmer mit leicht verzerrten Konstruktionslinien und mit horizontalen Bewohnern bzw. Besuchern darstellten: *Perspektiven-Spuk* (PKS 2519 (1920, 174)); *Zimmerperspektive m. d. dunklen Tür*⁵²; *Zimmer-*

⁵¹ Unter dem Titel *Introducing the Miracle (Einführung des Wunders)* ist es ausgestellt und im Katalog abgebildet worden (Buchholz Gallery / Willard Gallery, 9. 10.- 2. 11. 1940. No. 6 von 100 Exponaten). Auch *Zwitscher-Maschine* (PKS 2975 (1922, 151), MoMA) war gleichzeitig ausgestellt.

⁵² PKS 2614 (1921, 23); <http://prometheus.uni-koeln.de/images/imago/scans/00004457.jpg>.

perspektive mit Einwohnern (Abb. 17⁵³); *Perspektive mit offener Türe* (Abb. 18⁵⁴). Jener sichtbar unebene Gipsgrund ist hier nicht verwendet; die besondere Technik ist das Ölpausverfahren, das auch für die *Zwitscher-Maschine* verwendet wurde. Klee übertrug auf das Blatt seine Zeichnung vermutlich mit ölhaltigem Papier bzw. Gewebe. Die Gewebestruktur zeichnet sich dabei durch leichten Druck ab und hinterlässt neben den gezeichneten Linien etwas schmutzig aussehende Flecke. Das Zusammenfinden von schwarzem Ölfleck und Aquarellfarben schafft eine neuartige Raumtiefe, neue »Wohnräume« für die Figuren.

Klees Gestaltungsweise weist zudem in diesen Blättern allmählichen Fortschritt auf. Der *Perspektiven-Spuk*, dessen Kolorit noch der Machart der handkolorierten Lithographie verhaftet scheint, musste eigens so betitelt werden, um uns auf die sonderbare Räumlichkeit des dargestellten Zimmers aufmerksam zu machen. In den späteren Zimmerperspektiven ist aber Klee gelungen, uns Menschen buchstäblich in »Verlegenheit« zu bringen: Die „Einwohner“, die sich entlang der brauntönigen Boden- oder Wandfläche legen und so scheinbar – den auf- und seitwärts laufenden Fluchtlinien gehorchend – dem »penetrierenden« Blick des Betrachters den Weg ebnen, beharren zugleich mit ihrer kritzeleiartigen Fleckigkeit auf der Bildoberfläche; sie bleiben also unentscheidbar in der Schwebelage zwischen der (wie im Sucherbild) aufgehellten Raumtiefe einerseits und der graffitihaften Flächigkeit der Gesamtkomposition andererseits⁵⁵. Diese Wirkung von Linie, Farbe und Helldunkel, die eine unlokalisierbare Tiefe erzeugt, nähert sich wohl dem, was Greenberg für erfolgreiche „Lösung“ hielt. Er sagt, Klees Farbe

“does not describe or define any more than his line does; it becomes intense or fades like light itself. Yet such color, in Klee’s hands, did succeed in achieving a kind of depth. Not a depth in which represented objects are probable, but a matter of suffusions and breaths of color that create a faraway, ambiguous glow. Against this backdrop, lines peregrinate like melodies across chords. The surface palpates, signs appear and disappear, yet we cannot tell whether this takes place in fictive depth or on the real surface. [...] all this com-

⁵³ PKS 2615, Abbildung aus: Will Grohmann, *Paul Klee*, Stuttgart, 1954, S. 218. Farbabbildung: [Zimmerperspektive mit Einwohnern](http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/010307bild6.jpg); <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/010307bild6.jpg>.

⁵⁴ PKS 3237, Abbildung aus: Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, London, 1952, S. 85. Farbabbildungen s. *Paul Klee: Konstruktion – Intuition*, Stuttgart, 1990, S. 132; *Paul Klee: Leben und Werk*, Stuttgart (Kat. Bern / New York), 1987, S. 207; gute Farbabbildung findet man auch im Web – suche z. B. mit Google „picturebook-illustration klee“ und gehe zu Abb.-Nr. 067 (auch *Zwitscher-Maschine* ist dort unter Nr. 058, *Zimmerperspektive mit Einwohnern* unter Nr. 047 abgebildet; ich setze keinen Link auf sie, da ihre Legalität fraglich scheint).

⁵⁵ Carolyn Lanchner (*Paul Klee*, New York, 1987, S. 102f.) betrachtet, wie diese Zimmerperspektive sich von Picassos Interieurdarstellung aus derselben Periode unterscheidet.

bines to make a very personal art, and therefore unstable, borne up by no conventions, not even by those such as Cubism had.”⁵⁶

Um gestaltpsychologisch zu reden: Greenberg sieht hier keine stabilen »Oberflächenfarben«⁵⁷ mehr, sondern vergängliche (inkonstant variierende) »Flächenfarben« oder »Raumfarben«. Die hier genannte Schwebelage zwischen “fictive depth” und “real surface” lässt sich wohl aber am besten mit pneumatisch-auratischer Terminologie – *suffusions* and *breaths* creating a faraway, ambiguous glow; *palpitating* surface – zum Ausdruck bringen. Es war mit diesem »Luftzug« der Farben, dass die widerspenstige Spannungskraft der unpenetrierbar flachen kubistischen Komposition »abgelassen« werden konnte: „a little deflating“, wie Greenberg es wollte⁵⁸. Diese pneumatische Rhetorik blieb ein symptomatisches Element seiner Bildbeschreibung; er wollte sie als solche nicht thematisieren und zeigte ausdrücklich Unverständnis, als sie bei Benjamin mit der *Aura* auftauchte⁵⁹. Er konnte sie erst dann *inflatorisch* sanktionieren, wenn sie sich z. B. vor der großen Farbfeldmalerei eines Barnett Newman als “inspiration” offenbarte – sie ließ ihn dann ruhig, mit dem altbekannten Distanzgefühl des Erhabenen, der »Originalität« des Meisters huldigen⁶⁰. Klees »miniaturhaft« anekdotenreiche Blätter⁶¹ gewährten ihm solche Distanz nicht, so dass er von einer instabilen “very personal art” sprechen musste; er fühlte sich passender Worte beraubt. Ohne also den Ausweg in “inspiration” finden zu können, musste er hier mit unsicherem Atem seine »etwas deflatorisch«

⁵⁶ *Essays*, vol. 3, S. 8. (vgl. vol. 1, S. 69f.)

⁵⁷ Die Farbenerscheinung, die man an der Oberfläche der bestimmten Gegenstände als relativ unveränderliche (d. h. als »ihnen eigene«) Farbe wahrnimmt; näheres dazu vgl. 2.4.2.

⁵⁸ *The Harold Letters 1928-1943*, Washington, D. C., 2000, S. 229 (s. das diesem Kapitel vorangestellte Zitat).

— An dieser etwas zweideutigen Bemerkung ist freilich nicht nur seine Unzufriedenheit mit einer absoluten Flachheit abzulesen, sondern wohl auch seine Erwartung auf eine noch unbekannte neue Malerei, die in dem Maß ihrer auratischen „inspiration“ Klee und Picasso übertreffen sollte: Pollock, Newman, Rothko....

⁵⁹ Anders als Charles W. Haxthausen (*Zwischen Darstellung und Parodie: Klees »auratische« Bilder*, in: Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein, *Paul Klee: Kunst und Karriere*, Bern, 2000, S. 9-26) betrachten wir hier das »Auratische« nicht nach dem medienhistorischen Schema des Kunstwerkaufsatzes, sondern im Kontext der kantianischen Kunstkritik; vgl. 1.2.1.

⁶⁰ *After Abstract Expressionism* (1962), in: *Essays*, vol. 4, S. 132ff. — Zum auratischen Hauch bei Newman vgl. Georges Didi-Huberman, *Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 64, Été 1998, S. 95-115. Während aber Didi-Huberman Warburgs und Benjamins “anthropologisch”-auratische Bildbetrachtung dem Kantianismus Greenbergs gegenüberstellt, sehen wir die auratische Pneumatik auch und gerade im letzteren.

⁶¹ Im Vergleich mit den amerikanischen Abstrakten Expressionisten kam ihm “Klee like a tidy miniaturist” vor, sagt er (*After Abstract Expressionism*, in: *Essays*, vol. 4, S. 122).

abwertende Klee-Analyse durchführen. Seine Argumentation können wir wohl besser verstehen, wenn wir zuvor anhand einiger weiterer Beispiele Klees Bildaufbau betrachtet haben.

In *Perspektive mit offener Türe* (Abb. 18) legt sich die dunkle Figur nicht entlang bestimmter Boden- oder Wandlinien; sie spannt sich zwischen den Konstruktionslinien quer durch helle bis dunkle Tonstufen, als wäre sie durch die »offene Tür« hereingekommen und hätte den hellen Mittelgrund überflogen, um in die dunkle "real surface" mit braunem Rahmenkolorit und schwarzem Liniennetz zu gelangen. Das Motiv der liegenden Figur erweckte zwar auch in den früheren Zimmerperspektiven das Befremden über räumliche Richtungen. Hier erweckt es aber darüber hinaus den Eindruck, dass das Bild um 90 Grad zu drehen wäre⁶², um die horizontale Figur zurechtzustellen. Der Eindruck der Drehbarkeit wird durch die kleinen Winkelverschiebungen der Gitterwerke aus Fluchtlinien und Tonstufen, aber auch durch fast quadratisches und wie ein Notizheft kleines Format gefördert.

Der Versuch mit der Drehbarkeit dieser Art war übrigens bereits im früheren, noch etwas kleineren Aquarell *Vogelflüge (Horizontal u. Vertikal)*⁶³ unternommen; die vertikal und horizontal fliegenden großäugigen Vögel evozieren dort mit ihren Flügeln eine Kreisbewegung um die Sonne herum. Diese Bilddynamik – die Begegnung des nach oben / nach vorne gerichteten Blicks mit dem drehbaren Bildraum – findet jedoch erst in seiner späteren Perspektivenlehre eine klare Formulierung. Im Bauhaus-Unterricht zeichnete er nämlich einen Eisenbahnschienenstrang mit einer dem Betrachter entgegenfahrenden Lokomotive und zog um sie herum parallele Rechtecke durch 90°-Drehungen der Schwellen (Abb. 19): "[...] wir gelangen schließlich zur Konstruktion eines Raumes, in den wir aufrecht hineinmarschieren können", sagt er⁶⁴. Hineinmarschieren können wir aber erst, nachdem wir uns – wie die "Einwohner" oder Einbrecher der Zimmerperspektiven – auf die Boden-, Wand- oder Deckenfläche warfen und der penetrant herannahenden Lokomotive auswichen (oder von ihr »überfahren« wurden). Die Idee dieses loko-motiven Bildaufbaus fand nicht nur in seinen Zimmerperspektiven Verwendung, sondern auch in manchen anderen Blättern (z. B. in dem *Mondspiel*⁶⁵, dessen "Spiel" nicht zuletzt in der Winkelverschiebung des vertikalen Sehvektoren besteht).

⁶² Klee hat übrigens bei der Arbeit Bilder oft zerteilt, gedreht und neu kombiniert. Vgl. Wolfgang Kersten / Osamu Okuda (Hg.), *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, Stuttgart, 1995.

⁶³ PKS 1981 (1918, 134). Vgl. O. K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, Chicago / London, 1989, S. 128; Armin Zweite (Hg.), *Paul Klee, das Frühwerk 1883-1922*, München, 1979, S. 207.

⁶⁴ *Das bildnerische Denken*, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel / Stuttgart, 1971³, S. 137.

⁶⁵ PKS 3247 (1923, 153): <http://prometheus.uni-koeln.de/images/bpk/scans/46565.jpg>; in der New Yorker Gedächtnisausstellung von 1940 war das Blatt *Children Playing in Moonlight* genannt.

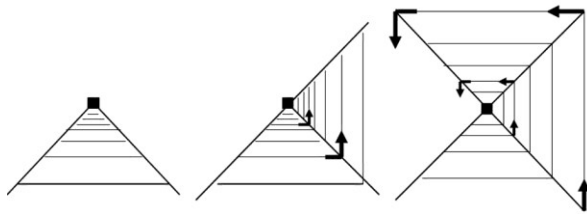


Abb. 19: (links) Klees Perspektivenschema: vereinfachte Rekonstruktion durch den Verfasser (vgl. Klee, *Das bildnerische Denken*, hrsg. v. Jürg Spiller, Basel / Stuttgart, 1971³, S. 137).

Abb. 20: (rechts) Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920,32, Ölpausen und Aquarell auf Papier auf Karton, 31,8x24,2cm The Israel Museum, Jerusalem, Schenkung John und Paul Herring, Jo Carole und Ronald Lauder, Fania und Gershom Scholem (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Der von Benjamin gekaufte *Angelus Novus* (**Abb. 20**⁶⁶) weist nicht nur in Technik und Motiv (Ölpausen-Aquarell, »Flugszene« in erdfarbigen Tönen), sondern auch in kompositorischer Dynamik Gemeinsamkeit mit diesen Blättern auf. Denn – 1.) ähnlich wie Fluchtlinien lenken die vertikalen oder steilen Linien an den Beinen und Rumpf des Engels unseren Blick aufwärts bzw. (in räumlich-religiösem Sinne) »jenseits«. – 2.) Diese emporsteigende Dynamik wird durch die Gesichtskontur übernommen und zugleich – durch deren gerundete doppelte Wangenlinien und durch die Linien der Ohrfläppchen – in eine Kreisbewegung umgewandelt, die sich (in kleinerem Maß) in den Augen, Mund und Haaren des Engels sowie (in größerem Maß) in den ausgebreiteten Flügeln wiederholt.

Benjamin beschreibt diese doppelte Dynamik, wenn er bemerkt: der Engel sehe aus, "als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt" (*Über den Begriff der Geschichte*; I

⁶⁶ PKS 2377, Abbildung aus: Giedion-Welcker, op. cit., S. 138 (ohne Umrandung). Siehe Farabbildung mit Umrandung: [IMAGINE - The Israel Museum's searchable collections database](https://www.imagine-museum.org/en/collections/angelus-novus); die weit verbreitete Abbildung ([Image:Klee, Angelus novus.gif - Wikipedia, the free encyclopedia](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klee_Angelus_novus.gif)) ist etwas unglücklich gefärbt.

697). Das Gefühl der Entfernung rührt freilich auch von den Farbtönen; das sich von dunklen Randzonen abhebende Mittelfeld – dieselbe Tonverteilung wie in den hochformatigen Zimmerperspektiven – stellt sich (mit Greenberg zu reden) wie eine “faraway” dar, mit einem “ambiguous glow”. Es lässt Benjamin einen übernatürlichen Rückenwind (einen Gegenwind für den Engel) empfinden, der als der Sturm der Geschichte die »Trümmer der Katastrophe« im dunklen Vordergrund zurücklassen soll: der Engel sehe eine “Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann” (I 697f.).

Die »materialistisch-messianische« Bildbetrachtung des Geschichtsphilosophen und die »formalistische« Analyse Greenbergs berühren also denselben Punkt; sie fanden beide bei Klee eine eigenartige Bildtiefe, die von der kubistischen Bilddynamik abweicht, und sie konnten dies nur mit einer pneumatischen Metaphorik zum Ausdruck bringen. Ein weiterer Berührungspunkt ist die Frage der »Horizontalität«, in der Greenberg den Unterschied zwischen Picasso und Klee sieht. Er denkt nämlich nicht nur an jene Horizontalität, die Krauss und Bois an Picassos antiillusionistischem Bildaufbau erkannten; Picasso setzt den vorwärts an die Wand gerichteten, perspektivisch penetrierenden Blick des Betrachters voraus und lässt erst als Antithese dazu die Elemente der Horizontalität im Bild auftreten, Klee aber geht anscheinend von einer anderen Betrachterhaltung aus – er behandelt es wie ein leicht handhabbares, drehbares Papierzettel, wie auf der horizontalen Tischfläche:

“Picasso asks you to be more aware of your surroundings. [...] The difference is that he sees the picture as a wall, while Klee sees it as a page; and when painting a wall you have to have a more conscious sense of the surroundings and of their relation to the picture. Architecture imposes itself then, and with that the monumental and the public.”⁶⁷

Um die Bedeutung dieses Vergleichs aufzufassen, sollte man sich zuerst an die Standardversion seiner Modernismustheorie erinnern. Demzufolge bemühte sich die modernistische Malerei immer darum, uns auf ihre mediale Bedingung (Undurchdringlichkeit und Vertikalität der Wandfläche, an der das Bild hängt) aufmerksam zu machen. So tat es auch Picassos Kubismus, indem er durch »vorstoßend« dargestellte Bodenfläche, Buchstaben usw. unserer perspektivischen Wahrnehmung Widerstand leistete. Im programmatischen Essay *Towards a Newer Laocoon* (1940) fasste Greenberg daher die Geschichte der modernistischen (bzw. “avantgarde”) Malerei als die des zunehmenden »Widerstands ihres Mediums« auf:

⁶⁷ *Essays*, vol. 3, S. 10; vgl. *Review of an Exhibition of Victor Brauner* (1947), in: *Essays*, vol. 2, S. 149.

“The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane’s denial of efforts to “hole through” it for realistic perspectival space.”⁶⁸

Hier knüpft er an Lessing an, der im berühmten Essay *Laokoon* (1766) das Gattungsprinzip der Malerei und Dichtung aufgrund ihrer medialen Eigenschaften neu aufzustellen suchte⁶⁹. Greenberg wollte diesen essentialistischen Versuch der Medienästhetik weiterführen, indem er Lessings illusionistische Auffassung vom Medium Malerei (Malerei als Darstellung vom räumlichen Nebeneinander der Dinge) durch eine antiillusionistische (Malerei als flache Bildfläche) ersetzte. Also gibt uns seine Kunstkritik oft den Eindruck, als ob er a priori in der Flachheit des Bildträgers das »Wesen« des Mediums Malerei sähe; als ob die Reduktion der Malerei auf diese Flachheit sein Ziel wäre.

Die Flachheit der geglätteten Holzplatte oder der auf Keilrahmen gespannten Leinwand war freilich historisches Erzeugnis; sollte sie zum absolut überhistorischen Ziel erhoben werden, wäre seine Kunstkritik keine mehr (im Sinne der kantischen Geschmackskritik). Im Diskurs der modernistischen Kunstkritik machte der Begriff Flachheit nur Sinn als Antithese zum herkömmlichen Illusionismus, zur Bekämpfung der Perspektive und Helldunkel-Modellierung. Daher musste Greenberg immer wieder *ad hoc*-Änderungen des Begriffs vornehmen; er unterschied die gesuchte Flachheit immer von der „dekorativen“ Flachheit und stand der *buchstäblichen* Flachheit einer unbemalten Leinwand – sollte diese als fertiges Kunstwerk anzusehen sein – nicht unkritisch gegenüber⁷⁰. Auch in Bezug auf kubistische Collagen fragte er sich, wie die immer flacher werdende Segmentierung des Analytischen Kubismus der “drohenden” Gefahr der dekorativen Flachheit entkommen konnte. Und die Lösung sah er in der Einführung der simulierten Typographien, Texturen und nicht zuletzt der Klebetechnik, wodurch (als Alternative zur perspektivischen Illusion) “eine Formenillusion in Flachrelief” erzeugt worden sein soll; das z. T. übermalte Klebebild deutete bei jeder Betrachtung immer neue (da unentscheidbar zweideutige) Beziehungen zwischen »vorne« und »hinten«, »Figur« und »Grund« an, wobei einige Teile einem Relief ähnlich gegen den Betrachter “vorzustoßen scheinen”⁷¹.

⁶⁸ *Essays*, vol. 1, S. 34.

⁶⁹ Vgl. 1.2.2.1; zu Lessings Theorie vgl. auch 2.2.4.

⁷⁰ In *After Abstract Expressionism* sagt Greenberg: “a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture – though not necessarily as a successful one” (*Essays*, vol. 4, S. 131f.). Die Implikationen dieser Beurteilung sind von de Duve (op. cit.) ausgelegt worden.

⁷¹ *Collage* (1959), in: Greenberg, *Art and Culture*, Boston, 1965, S. 71, 75f..

Bei der Betrachtung dieses »vorstoßenden« Relief-Effekts stellte Greenberg allerdings Braque statt Picasso in den Vordergrund⁷² und sprach von einer "zweideutigen und erweiterten" Flachheit, die sich in eine "optische, wenn nicht malerische" Illusion verwandeln sollte⁷³. In dieser Erklärung steckt eine weitere problematische Tendenz seiner Kunstkritik, die in Verbindung mit seinem geliebten Begriff Flachheit seine Argumentationsweise immer wieder beeinträchtigte: die Bevorzugung der "opticality". In einem Essay aus derselben Periode sagt er z. B., dass der Gegenstand der "neuen Skulptur" – der Skulptur nach der Erfindung der kubistischen Collagen – unkörperlich, schwerelos und "only optically like a mirage" auftreten müsse⁷⁴. Zur Bekämpfung dieses Optozentrismus zeigten Krauss und Bois, dass dieser in Wirklichkeit dessen Bestand den *taktil*-horizontalen Elementen verdankte; dass die modernistische Kunstkritik sich der Reinheit ihres Geschmacks erst rühmen konnte, indem sie die letzteren – z. B. die Schnurrahmung der Collage Picassos (Daix 466, Z II294) – als bloße »Parerga« (Kant / Derrida)⁷⁵ behandelte.

Diese »Dekonstruktion« des optozentrischen Purismus ändert aber nichts an der Tatsache, dass Greenberg (ähnlich wie Krauss und Bois) angesichts der vorstoßenden Bilddynamik des Kubismus die Aufmerksamkeit auf die Bild-Rahmen- bzw. Bild-Umfeld-Beziehung nicht verloren hat. Und mit seinem Picasso-Klee-Vergleich deutet er darauf hin, dass Picassos Antiillusionismus das Potential der graphischen Horizontalität doch nicht ausgeschöpft hat: Picassos Bilder nehmen in ihrem *frontalen* Widerstand gegen die konventionelle Blickrichtung des Betrachters gerade die letztere notwendig zum Ausgangspunkt – sie müssen den Betrachterblick zuerst einmal nach der Gewohnheit der herkömmlichen Malerei auffangen, damit sie darauf (durch die dort eingreifenden Elemente der Horizontalität) dessen gewohnte illusionistische Bildwahrnehmung in Frage stellen können –, bei Klee darf dagegen die Bildfläche so frei, beweglich und biegsam behandelt werden wie eine Seite von Buch oder Notizheft.

Man kann freilich auch Klees Werke vertikal an die Wand hängen; was uns dabei entgegenkommt, ist aber kein frontaler Widerstand gegen den vorwärts durchdringenden Blick, son-

⁷² Während er im früheren Essay *Review of the Exhibition »Collage«* (1948) Picassos Collagen "a much greater variety of effect" und "more power" einräumte als denen Braques (*Essays*, vol. 2, S. 262), zieht er im Essay von 1959 kein Beispiel aus Picassos papier collé heran; erwähnt wurden nur dessen Collagen.

⁷³ *Art and Culture*, S. 77.

⁷⁴ *The New Sculpture* (1958), in: *Essays*, vol. 4., S. 60.

⁷⁵ In 1.2.1 haben wir gesehen, warum Kant derartige Herabsetzung der Bildrahmung benötigte. Zur problematischen Doppeldeutigkeit des Rahmens vgl. auch 3.4. dieses Teils. – Derrida hat bekanntlich in *Die Wahrheit in der Malerei* (Dt.: Wien, 1992) die Doppelrolle der kantischen »Einrahmung« des Geschmacksurteils näher untersucht.

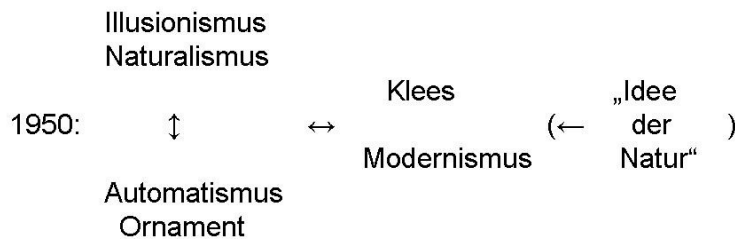
dern eine »penetrierbare« Raumtiefe, die uns in eine Reihe anekdotischer Assoziationen verwickelt: das “Wunder” der Gesichter auf unebenem Gipsgrund; schwebende; ohnmächtiger Flügelschlag vom kindlich großköpfigen Engel... Greenberg sah darin “problematic relations between »literature« and the »purely« plastic”⁷⁶, da die “literarischen” Elemente als solche vom Medium Leinwand abzutrennen seien. Und er versuchte zu erklären, warum Klees Werk dennoch zum Modernismus gehört. Er sagt, die anekdotische Gegenständlichkeit diene bei Klee doch noch als ein “Widerstand”: als Widerstand gegen den bloßen Automatismus der Hand, gegen bloß “rhythmische Kalligraphie”:

The main reason [...] that Klee preserved references to the visible world in most of his painting lies in the difficulties of invention felt by an artist committed wholly to spontaneity. To an extent Klee worked automatically; but the hand left to its own impulses tends to dissipate itself in mere rhythmic calligraphy. There must be something resistant around which to deposit form, something more resistant—in Klee’s case—than just the medium; it must be a resistance that comes from outside the art. That resistance and its constraint have been found traditionally in nature; in Klee it is the idea of nature. This forces him to invention.”⁷⁷

In einem seiner frühesten Essays *Avant-Garde and Kitsch* (1939) behauptete Greenberg, dass Klee wie Picasso und andere Künstler der Zeit ihre “chief inspiration” aus dem “medium” ihres Werks schöpfte, und brachte diese Einsicht in *Towards a Newer Laocoon* mit den Begriff »Widerstand des Mediums« zum Ausdruck. Im oben zitierten Klee-Essay (1950) revidiert er diese Auffassung und spricht von einem andersartigen Widerstand; bei Klee widerstehe weder bloß die Flachheit des Mediums (dem *Newer Laocoon* gemäß) der konventionellen Raumtiefe, noch (nach dem alten Mimesisprinzip) setzen die bloß nachzuahmenden Formen der Natur Schranken auf die ornamental-kalligraphische Trägheit der flach ausgedehnten Gebilde, sondern eine “idea of nature”, die “from outside the art” stamme, tue es. Das frühe dichotomische Entwicklungsschema der Malerei ist also für den Fall Klee in eine Trichotomie umgewandelt worden, und zwar mit Rücksicht auf die »Nichtkunst«:

⁷⁶ *An Essay on Paul Klee*, in: *Essays*, vol. 3, S. 11.

⁷⁷ *Ibid.* (vgl. vol. 1, S. 72.)



Der zitierte Passus vom Klee-Essay zeigt also einen der markanten Wendepunkte Greenbergs, wo er als »Kantianer« seinem Hang zur vorkantischen Gattungs- und Medienästhetik ent-

⁷⁹ Vgl. 1.2.1.

wachsen ist. Er hat nicht nur sein essentialistisches Gattungsprinzip revidiert, sondern zugleich stillschweigend eingeräumt, dass die ästhetische Beurteilung des Betrachters letzten Endes auf dessen jeweiliger Entscheidung und nicht auf einem vorgegebenen Gattungskriterium beruht; es kommt darauf an, ob der Betrachter Klees erfinderischen Ideen (bei aller Schwierigkeit, sie sprachlich mitzuteilen) künstlerische Originalität zuerkennt oder sie (zugunsten dem etablierten Geschmack, gemäß den stilistischen Entwicklungen der Zeit) aus dem Bereich der »Kunst« austreibt. Greenberg erweist sich nur durch diese und ähnliche jeweilige Revision seines sonst »dogmatisch« aussehenden Gattungsprinzips als echter Kantianer (wenn die dogmatische Tendenz seiner Kunstkritik – wie es einigen Lesern einfiel – mit einem Beharren auf »Halakah« zu vergleichen ist⁸⁰, so gleicht diese ständige Revision wohl der Rolle von »Haggadah«).

Im Anblick dieser erfinderischen »Naturgeschichte« des Künstlers erinnert er sich unmittelbar auf den zitierten Passus an die "Urgeschichte" der graphischen Kunst:

"Klee's method recapitulates the primitive history of graphic art as it developed out of aimless scrawling into the depiction of recognizable images. He would begin drawing with no definite subject in mind, and let the line go of its own accord until it was captured by accidental resemblances [...]. One resemblance would suggest another, and so on. Gradually, the artist would discover his subject or anecdote"⁸¹.

Klee wiederholt freilich die Geschichte der Kunst nicht nach chronologischer Entwicklung, sondern mit "primitiven" Umkehrungen und Querverbindungen. Er lässt uns, wenn er mit »modernistischem« Gitterwerk arbeitet, nicht so sehr (wie etwa Mondrian) über die Bild-Rahmen-Beziehungen reflektieren; seine Gitterwerke erinnern uns eher an alte Mosaiken oder Kinderzeichnungen. Auch seine bereits genannte Perspektivenlehre kommt uns verdreht vor; er behandelt die Zentralperspektive nicht als Mittel für eine feste zweidimensionale Abbildung der Raumanschauung, sondern als Mittel für Dimensionsvermehrung: man könne Punkte mit einem Stift zu Linien und Linien mit einem kantigen Schwarz- oder Färbmittel zu Flächen wachsen lassen, nicht aber – da "wir keine Raumschrift haben" – Flächen "mit sichtbarer Wirkung zu Körpern fortbewegen", *daher* müsse man sich mit der Perspektive behelfen, sagte er und konstruierte sie mit dem schrittweisen Herannahen der sich drehenden Schwellen⁸². (Das ist eine etwas ungenaue und mittlerweile – mit der Erfindung der Laser-Holographie – überholte Begründung. Genauer hieße es: selbst wenn wir über eine 3D-„Raumschrift“ verfügen, können wir sie, da sie sich nur mit vierdimensionalen Händen und Augen verfertigen und

⁸⁰ Louis Kaplan, *Reframing the Self-Criticism*, in: Catherine M. Soussloff (ed.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley, Los Angeles, London, 1999, S. 186f.

⁸¹ *Essays*, vol. 3, S. 12 (vgl. vol. 1, S. 72).

⁸² *Das bildnerische Denken*, S. 103, 133.

lesen (überschauen) ließe, nicht als »Schrift« gebrauchen, *deshalb* brauche man eine Perspektive, welche die Flächen zu Körpern wachsen lässt...) Die Perspektive kommt hier also nicht als der fertig gegliederte Projektionsraster dem festgesetzten Betrachterblick entgegen, sondern sie zwingt uns ständig zur Blickwinkeldrehung und suggeriert dadurch eine *intensive* Raumtiefe. Statt die extensiven Größenverhältnisse der räumlichen Gebilde verkürzt auf dem Blatt wiederzugeben, gibt sie uns Anlass dazu, die Beziehungen der Linien und Farben zueinander jeweils aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten; und da ihre »Raumschrift« über die Schranken unserer Raumanschauung hinaus wächst, können wir dabei nur horizontal wie jene »Einwohner« – höchstens mit zweidimensional verflachtem (»überrolltem«) Leib – in die postulierte Raumtiefe »hineinmarschieren«.

Klee fasziniert uns eben mit solchem »Missverständnis« der Konventionen; indem er sie wie ein Kind zweckentfremdet gebraucht, befreit er uns von der vorherrschenden Auffassung über ihre Bedeutung. Wir sehen ein, dass dadurch auch die abgenutztesten Darstellungsmittel neue Rollen spielen können; dass wir, wie Benjamins Engel auf dem Trümmerhaufen der Geschichte es wollte, den »Toten« oder totgesagten Konventionen neues Leben einhauchen könnten – wenn auch nicht nach Wunsch und Willen, sondern nur "by accidental resemblances": durch zufällig gefundene Ähnlichkeiten des Perspektivenrasters mit einem Eisenbahnbild, des Liniengefüges mit einer Engelsfigur usw.. Durch diese Umgangsweise mit den historischen Konventionen nimmt Klee eine Sonderstellung in der Entwicklung des Modernismus ein; er beteiligte sich daran gleichsam von außen her, „from outside the art“.

Die Geschichte der modernistischen Malerei lässt sich, »von innen her« gesehen, als die ihrer selbstkritischen Auflösung auffassen (eben mit dieser Auffassung hat die US-Kunstkritik – von Greenberg bis Krauss – richtungsweisende Wirkung auf die tatsächliche Entwicklung der Kunst ausgeübt). Sie schaffte nicht nur einzelne illusionistische Darstellungsmittel wie Hell-dunkel, Zentralperspektive und malerische Ausführung ab, sondern stellte die diesen zugrunde liegende Körperhaltung des Betrachters und das ikonische Darstellungssystem selbst in Frage (Kubismus). Ferner nahm sie Abschied von der Gegenständlichkeit oder gar der Gattung Malerei selbst (Malevich, Duchamp). Klee spielte in dieser Entwicklung nur eine marginale Rolle. Aber er ging nicht minder radikal als Duchamp vom Zerfall aller Gattungskriterien und Konventionen aus; denn erst auf deren »Trümmerhaufen« sollten die von ihm benutzten historischen Bildelemente neue Rollen erhalten. Der Unterschied der beiden Künstler lag nur darin, dass Duchamps Werke uns nicht ohne Ironie über die historische Entwicklung der Gattungskonventionen reflektieren lassen, während wir bei Klee mit Humor die Entstellung der Konventionen akzeptieren können.

Vor Duchamps provokativen Objekten fühlt man sich auf eine Intelligenzprobe gestellt; man fühlt sich zur Erklärung gezwungen, warum man sie als Kunstwerke anerkenne oder ablehne. Denn Duchamp selber hat in ihnen vielerlei Anspielungen auf historische Werke und Konventionen versteckt, damit der Betrachter sie nicht einfach als »Nichtkunst« abweisen würde⁸³. Duchamps Werk setzt insofern gewisse kunsthistorische Kenntnisse des Betrachters notwendig voraus. Anders bei Klee. Indem man sagt, Klees Werke sehen »primitiv« oder »wie kindisch« aus – und zwar nicht bloß in herabsetzendem Sinne (anders als feindselige Klee-Kritiker spricht Greenberg davon nicht pejorativ) –, räumt man im Voraus die Schwierigkeit ein, seine Beurteilung gemäß dem Diskurs der Kennerschaft mitteilbar zu machen; man sieht eine kommunikative Asymmetrie vor, die sonst unter dem erwachsenen »gebildeten« Publikum nicht zu befürchten wäre. Und wie die Humoristen die bedrängende Situation mit einer Blickpunktverschiebung (von dem des Kindes zu dem der Eltern) überstehen⁸⁴, so fühlen wir uns bei Klee bereit, die Gebrechlichkeit der tradierten Konventionen als solche gelten zu lassen – ohne recht zu wissen warum.

2.1.4 Zufällige Ähnlichkeiten unter der graphischen »Drehbarkeit«: Klee vs. Picasso

Klees "accidental resemblances" umfassen nicht nur die Ähnlichkeit der Figuren miteinander, sondern auch die der Figuren mit dem Schriftbild und nicht zuletzt anekdotisch assoziierte Zusammenhänge zwischen Bild und Titel. Es ist zwar (wie Greenberg sagt) vom Kubismus gewesen, dass er die Weise gelernt hat, graphische Zeichen (Schriftzeichen u. a.) in die Tafelmalerei zu integrieren; Anregungen erhielt er nicht nur von Picassos Malerei und Collagen, sondern wohl vielmehr von dessen Graphik. Nicht aber von den Schriftzeichen, die Picasso dort nur auf ganz ähnliche Weise wie in Gemälden und Collagen auftreten ließ, sondern von seiner graphisch-linearen Behandlung der Segmente⁸⁵; diese wies ihm unerschöpfliche Möglichkeiten, aus den verselbständigten Hakenformen des fortgeschrittenen Analytischen Kubismus neue Verbindungen mit den Schriftzeichen herzustellen. Klee untersuchte 1912-13 die Möglichkeit der Komposition aus kubischen Formen und befasste sich nach 1914 mit der Einfügung der Schriftzeichen ins Bild, wobei er nicht nur ihre Formen, sondern auch ihre Farben

⁸³ Vgl. De Duves Arbeiten, u. a. das Kapitel 2 von seinem *Kant after Duchamp*.

⁸⁴ Vgl. 1.2.3.2.

⁸⁵ In den *Saint Matorel*-Illustrationen Picassos, die Klee vor seiner Parisreise in München studieren konnte, waren ohnehin noch keine Schriftzeichen angewendet. Vgl. Jim M. Jordan, *Paul Klee and Cubism*, Princeton, 1984, S. 40ff..

in den Bildrhythmus mit einbezog⁸⁶. Also erprobte er bald darauf in seinen Werken verschiedene Bild-Schrift-Übergänge; Schriftzeichen korrespondierten nun mit zeichenhaften Formen derart, dass ihre runden, eckigen oder fleckig-schwammigen Gebilde uns daran erinnerten, dass wir selber einst mit kindisch unsicheren Händen solche Formen gekritzelt haben (der linkshändige Maler arbeitete auch rechtshändig).

Picasso blieb solche Gestaltungsweise fremd. Er ging immer (selbst in den späteren »surrealistischen« Werken) von den traditionellen Sujets – Bildnis, Stilleben, Genreszene, Landschaft – aus, statt sich (wie Klee) freien Assoziationen zu überlassen. Und er fügte Schriftzeichen ins Bild so ein, dass aus ihrer Schriftart (Zeichnung, Handschrift, Typographie) und ihrer semantischen Einheit (Zahlen, Wörter oder Wortteile) zu schließen ist, auf welcher Fläche – Zeitung, Notenblatt usw. – sie »eigentlich« geschrieben oder gedruckt liegen; und wie solche Fläche sich zum dargestellten Raum verhalten soll. Er stellt somit den Betrachter vor die Alternative: zu bestimmen, ob die beschriebene oder bedruckte Fläche vertikal im Hintergrund (z. B. an der Zimmerwand) steht oder horizontal auf dem Tisch liegt⁸⁷; ob die Schönheit des Modells immer noch perspektivisch zu genießen ist oder nur noch aus der »unpenetrierbar« flachen Inschrift MA JOLIE zu erschließen; ob die bruchstückhaft ausgeschnittenen Zeitungsberichte als solche zu lesen sind, oder nur noch als Andeutung des Geigenkörpers bzw. der Atmosphäre anzusehen; ob die ungleichgroßen „f“s so frontal zu sehen sind wie die Zeitungsausschnitte, oder stattdessen als Andeutung des Winkelverhältnisses und der Entfernung der Gegenstandsoberflächen... Picasso nutzt also graphische Zeichen dazu, unausweichliche Spannungen zur ikonisch-illusionistischen Darstellung traditioneller Sujets hervorzubringen. Ihm wären frei erfundene Bild-Schrift-Übergänge à la Klee zweckwidrig, da sie unklar machen würden, welcher Fläche die Zeichen »eigentlich« zugehören sollen; da sie das spannungsvolle semiologische Entweder-Oder entschärfen würden.

Freilich gibt es auch bei Klee Werke, in denen Metamorphosen der Schriftzeichen ausbleiben: z. B. „E“ und „43“⁸⁸. Dort treten aber Schriftzeichen in rätselhafter Abseitigkeit auf⁸⁹, ohne

⁸⁶ Z. B.: „O“ *Breites Format*, PKS 1589 (1915.254); *Mit dem H*, PKS 1674 (1916, 77); *Villa R*, PKS 2216 (1919, 153).

⁸⁷ Vgl. z. B. Picassos *Guitare, partition, verre* (nach 18. 11. 1912, Daix 513, Z II423, San Antonio: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder221102bild27a.jpg>; <http://mq.oxfordjournals.org/cgi/reprint/76/4/443.pdf>, S. 450; abgebildet auch in: Warncke, S. 17; Rubin, *Picasso und Braque*, S. 246, Nr. 285.

⁸⁸ PKS 2046 (1918, 199), Privatbesitz, Schweiz; PKS 4687 (1928, 145 (E5)), Düsseldorf. Prometheus-Abbildung: <http://134.95.80.14/proxy/frankfurt/fb09/kunstgesch/image.php?img=24565&res=1280x1024>.

erschließbaren »eigentlichen« Standort, ohne »zugehörige« Teilfläche. Statt Spannungen zu ikonisch dargestellten Gegenständen hervorzurufen, bringen sie wie Hieroglyphen ihre eigene Bildlichkeit verfremdend zum Vorschein (ob sie zu den gelungenen Werken zählen, bleibt hier dahingestellt). In einigen anderen Fällen treten Schriftzeichen wie »real« an ihrem »rechten« Standort auf, ohne kubistische Entstellung und scheinbar auch ohne Umwandlung der Formen; ihre Besonderheit ist Assoziationen mit anderen Bildelementen. Ein Beispiel dafür ist die Reklame ANNA WENNE von *Schaufenster für Damenunterkleidung* (Abb. 21⁹⁰).



Abb. 21: Paul Klee, *Schaufenster für Damenunterkleidung*, 1922, 125

Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 41,9x27cm

The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Das aus zwei angeklebten Blättern (rechts und links) bestehende Bild erweckt nicht bloß den Eindruck, dass man es in der Mitte oder rechts am »Eingang« öffnen könnte; die Reklame verbindet diese Drehbarkeit der Spalten mit der der Palindrome (ANNA und ENNE, dazwischen spiegeltungsgleiches W wie *Wende!*). Mit spielerischer Abwechslung der Vokale und mit wie »kindisch« gezeichneten Kurven der Puppen stellt das Bild uns wie lesenlernendes Kind vor die Szenerie des Fetischismus, wobei es allerdings nicht nur um den sexuellen Fetischismus sondern auch um den Fetisch Geld geht; die Bedeutung des letzteren war gerade (wie die

⁸⁹ Vgl. auch das wohl weniger gelungene *E, Rätsel einer Landschaft* (PKS 1910 (1918, 63)); Klee ist hier auf den Titel angewiesen, um die »Rätselhaftigkeit« des Bildes hervorzurufen.

⁹⁰ PKS 2949, Abbildung aus: *Paul Klee*, Ausst.-Kat. Curt Valentin Gallery, New York, 29.9.-24.10.1953, Nr. 8; gute Farabbildung findet man im Buch *Paul Klee: Konstruktion – Intuition*, S. 114; *Paul Klee: Leben und Werk*, S. 190 (oder auch im Web; suche z. B. mit Google „picturebook-illustration klee“ und gehe zu Abb.-Nr. 056). Zur poetischen Funktion dieses Namens vgl. Paul Bauschatz, *Paul Klee's ANNA WENNE and the Work of Art*, in: *Art History*, vol. 19, no. 1, March 1996, S. 74-101. Vgl. auch <http://www.atypon-link.com/GPI/doi/pdf/10.1521/prev.89.4.485.17724?cookieSet=1> (S. 493, fig. 3).

Reklame “feste Preise” andeutet) durch die Inflation in Frage gestellt. Wir haben hier also die »Urgeschichte der graphischen Kunst« auch in dem Sinne zu wiederholen, dass der Wert der druckgraphisch »echten« Banknoten wieder fraglich geworden ist wie einst in der »Kindheit« des Kapitalismus⁹¹.

Auch in der noch früheren *Ansicht der schwer bedrohten Stadt Pinz; Kriegskartonartig* (PKS 1521 (1915, 187), ausgestellt Februar 1917 bei Walden)⁹² erscheinen Buchstaben am »richtigen« Ort im Stil von Drucktypen, verwachsen aber unmerklich mit dem Gebilde der gleichermaßen eckig-zitternd gezeichneten Linien und Pfeilzeichen, woraus eine optische »Lautmalerei« hervorgeht. Die Pfeilzeichen, die zuerst (links oben, nach alphabetischer Leserichtung) die »Schwere« der Bedrohung bezeichnen, mischen sich darauf (Mitte) unter die Giebedächer der gleichermaßen dunklen Häusergruppe und gehen schließlich (rechts von PINZ) wie erschöpft zum Schornstein bzw. zum Baum(?) über. Der runde Punkt auf dem I von PINZ gibt der horizontalen Reihe der Majuskeln einen vertikalen Akzent und bettet sie »verkleinernd« ins Gefüge der sich seit- und aufwärts erstreckenden Linien ein. Wie die Akzentvokale der dargestellten “schwer bedrohten Stadt Pinz” nach der sinkenden Lautfolge e-o-a am letzten, von plosiver Fortis (P) eingeleiteten “i” einen erhobenen Auslauf finden⁹³, so hebt sich auch die bedrückende Dynamik der Pfeilzeichen rechts von PINZ in abgestumpfter Vertikalität auf: eine schwache Hoffnung auf Rettung, vielleicht.

Die Spannungskraft dieses Blattes liegt in dem so ins graphische Netz »eingepfeilten« Lautbild und nicht erst in der kartographischen Ineinanderblendung von Horizontalität und Vertikalität, Grundriss und Vogelschau; mit der letzteren allein hätte das Blatt nicht einmal genug Kraft, um kubistische Blickwinkelspaltung hervorzurufen. Die Horizontalität des Graphischen verdankt hier (anders als beim »Meisterzeichner« Picasso) ihre Wirksamkeit erst den zitternden Linien, die uns an den Rhythmus der infantilen Hände erinnern; wir sehen die Buchstaben im Bild so innig eingeflochten wie im ABC-Bilderbuch der Kinder. Wie die Soldaten der Zeit zum ersten Mal ins unübersichtliche, vom Schützengraben und Militärfunk umwobene Belagerungsnetz einmarschierten, so haben wir hier im Schlachtfeld der Zeichen die Schriftbilder erneut mit den Augen der ABC-Schützen zu verbalisieren. Klee sagte einmal: “Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerich-

⁹¹ Vgl. dazu auch 2.4.1, 2.4.4.2 und 2.4.4.3.

⁹² Abgebildet u. a. in Armin Zweite (Hg.), *Paul Klee, das Frühwerk 1883-1922*, München, 1979, S. 428 (Nr. 290); Farabbildungen: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/bpk/scans/43750.jpg>; *Paul Klee: 50 Werke aus 50 Jahren (1890-1940)*, Hamburger Kunsthalle, 1990, S. 65.

⁹³ Das ist wohl der Grund für die Auslassung von “Gau” vom eigentlichen Stadtnamen Pinzgau.

tet”⁹⁴. Auf der Suche nach dem Ausweg aus dem Belagerungsnetz erfahren wir, wie unsere Sprache und Schrift, deren semiologischer Arbitrarität wir die angeblich »geistige« Überlegenheit den Tieren gegenüber verdanken, eben deswegen auch unserer Willkürherrschaft entgehen und unerwartete Ähnlichkeiten mit den Dingen hervorrufen können.



Abb. 22: Paul Klee, *Und ach, was meinen Kummer noch viel bitterer macht ist, dass Du nicht einmal ahnen magst, wie mir ums Herz ist*, 1916,22, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 7x24cm, Zentrum Paul Klee, Bern (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Bei Klees »abtastender Augenweide« spielen auch Farben wichtige Rollen. In seinen sechs Gedichtsbildern (ausgestellt Februar 1917 bei Walden)⁹⁵ sind es nicht zuletzt die Farben der Buchstaben, die uns vom syntaktischen Sinnzusammenhang des Gedichts ablenken und quer durch die Zeilen erneut Zusammenhänge mit dem Inhalt des Gedichts suchen lassen. Während ihr erstes Blatt (*Hoch und stralend steht der Mond ...*) Schriftbilder mit der quasi-gegenständlichen Raumtiefe einer nächtlichen Landschaft überblendet, weist das zweite Blatt (Abb. 22⁹⁶) kaum noch Gegenstandsbezug auf. Es ruht aber auch nicht in einer dekorativen Flachheit; da die Wörter in gebrochener, z. T. ineinander greifender Zeilenfolge stehen und hie und da mit grautönigen Farben (wie die Segmente des Analytischen Kubismus) schattiert sind, suggerieren einige Buchstaben optisch hervorstoßende, einige andere zurücktretende Bewegung. Indem das syntaktische Satzgefüge von dieser Dynamik der Farbflächen abgelöst wird, droht der dargestellte bittere „Kummer“ ins Lächerliche umzukippen – wie dessen zwei M es mit umgekehrten Färbungen andeuten.

2.1.5 Kunstkritik und „unsinnliche Ähnlichkeit“ der Sprachen: Benjamin vs. Greenberg

Von solchen Umwandlungen der Schriftbilder war Benjamin nicht nur als Kinderbuchliebhaber fasziniert, sondern auch bei der Lektüre von Dichtungen. In ihnen sah er Momente der

⁹⁴ *Schöpferische Konfession* (1920), in: *Das bildnerische Denken*, S. 78.

⁹⁵ PKS 1617 (1916, 20), 1619-1623 (1916, 22-26); nach einem Gedicht von Wang Seng Yu.

⁹⁶ Abbildung aus: Klee, Alfred Scherz, Bern, 1956, Tafel 11 (abgebildet bereits 1920 in [Der Ararat, Vol. 1, Second Special Number](#)). Farabbildung: [IATWM October 2006: Paul Klee: Melody & Rhythm](#).

Umstimmung. So war es z. B. bei Gottfried Keller in den “seltsamen Höhlen- und Eiformen” der Handschrift, dass der “humor” (so feucht wie ein »Keller«) die “Brunnentiefe” der “Grundtrauer” des Dichters füllte (II 292); auch in der Frakturschrift und dem Schwulststil vom Trauerspiel des Barock machte “der reine Spaß” die “obligate Innenseite der Trauer” aus, “die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt”, ähnlich wie die Kinder, die “lachen, wo Erwachsene sich entsetzen”⁹⁷ (I 304f.). Mit Greenberg könnte man sagen: bei solcher Umkehr stößt man auf einen Widerstand des Mediums Sprache oder Schrift; Wortklang, Rhythmus und Schriftbild setzen die illusorische Transparenz einer klassizistisch-romantischen Gefühlsmitteilung außer Kraft.

Greenberg war als Brecht- und Kafkakenner⁹⁸ mit solch modernistischer Selbstreflexion der Sprache vertraut. Mit der Hoffnung aber, dass gerade durch diesen Selbstreflexionsprozess »Kunst« (Bild) und »Literatur« (Schrift) sich scharf voneinander abgrenzen würden, wollte er in Klees “literarischen” Werken »problematische« Medienentgrenzung sehen und ihnen nur einen »kunstexternen« Widerstand zuerkennen. Solche Entgrenzung war für Greenberg problematisch, zumal sie auch die gewünschte »Neutralität« der Kunstkritik in Frage stellen würde; wer Klees »literarische« Werke beschreibt, muss auf Kosten seiner scheinbaren deskriptiven Distanz zum Gegenstand in mimische Beziehungen zum Bild eindringen. Greenberg machte davor halt; als er im Klee-Essay zu einer pneumatischen Berührung mit dem Bild kam, wagte er nicht, die dort auftretenden figürlich-sprachlichen “Ähnlichkeiten” durch seine eigene Sprache und Stimme weiterzuverfolgen.

Benjamin dagegen sollte eine gattungsübergreifende Forschung über solche Ähnlichkeiten unternehmen; ausgehend von seinem frühen Interesse für die Mythologie, Kinderbücher usw. wagte er später eine umfassende Betrachtung vom mimetischen Vermögen des Menschen. In ihrem Zentrum stand aber die Sprache im engeren Sinne; er betrachtete, wie die Entwicklungen der Sprache mit solch mimetischen Tätigkeiten zusammenhingen:

“»Was nie geschrieben wurde, lesen.« Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch. Die Annahme liegt nahe, dass dies die Stationen wurden, über welche jene mimetische Begabung, die einst das Fundament der okkulten Praxis gewesen ist, in Schrift und Sprache ihren Eingang fand. Dergestalt wäre die Sprache die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit: ein Medium, in welches ohne Rest die früheren Kräfte mimeti-

⁹⁷ Dieses Lachen bricht nämlich »jenseits des Lustprinzips« aus; vgl. 1.2.3.2 und 1.2.3.3.

⁹⁸ Zu Kafka schrieb er drei Essays (*Essays*, vol. 2, S. 99ff; vol. 3, S. 202ff, vol. 4, S. 48ff.). Zu seiner Brecht-Rezeption vgl. Erster Teil, 1.2.2.1.

scher Hervorbringung und Auffassung hineingewandert sind [...]” (*Über das mimetische Vermögen*, 1933; II 213)

Unter dieser “Annahme” ist der Gegensatz von ikonischer »Mimesis« und symbolisch-arbiträrem Schriftzeichen, wovon Picasso ausgeht, eine historisch sekundäre (wenn auch hoch entwickelte) Unterscheidung; Picassos Innovation ist »unzulänglich«, soweit er Schriftzeichen nur wegen deren semiologischer Arbitrarität dem Mimesisprinzip der traditionellen Malerei gegenüberstellt. Benjamin vermutete auch und gerade in der als arbiträr geltenden alphabetischen Schrift verborgene Elemente vom mimetischen Vermögen des Menschen. Er nannte sie (da sie sinnlich nicht nachzuweisen wären) “unsinnliche Ähnlichkeiten” und suchte sie zwischen dem Geschriebenen, dem Gemeinten und dem Gesprochenen (II 208, 212). Sie beziehen sich freilich auch auf den „okkulten“ graphologischen Zusammenhang zwischen Handschrift und Persönlichkeit. Aber anders als übliche Graphologen betrachtet Benjamin den Sinnzusammenhang des Geschriebenen oder des Gemeinten als unabdingbaren Träger der Ähnlichkeit:

“Alles Mimetische der Sprache kann [...], der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische. So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt. [...] Sie huscht vorbei. Nicht unwahrscheinlich, dass die Schnelligkeit des Schreibens und des Lesens die Verschmelzung des Semiotischen und des Mimetischen im Sprachbereiche steigert” (*Über das mimetische Vermögen*, II 213).

Onomatopoesie, Ideogramm, etymologische Verwandtschaft oder graphologischer Zusammenhang allein bringen nichts hervor; solche Beziehungen sind erst dann für unsinnliche Ähnlichkeit von Bedeutung, wenn sie *blitzschnell* und “der Flamme ähnlich” an einem semiotisch-semantischen Träger erscheinen. – Wie würde dies aber konkret erfolgen? Warum spricht er von Flammen und Blitz? Dient diese Pyr-Elektro-Metaphorik nur als formale Analogie, um zu verdeutlichen, wie schnell die unsinnliche Ähnlichkeit zur Erscheinung gebracht wird, oder hat sie darüber hinaus eine wesentliche Verbindung mit der unsinnlichen Ähnlichkeit? Betrachten wir hierzu ein Wortspiel Benjamins. Überliefert wurde es von Jean Selz (dem Kunsthistoriker, der später in Deutschland durch ein Buch über Odilon Redon bekannt werden sollte); mit Benjamin lebte er Sommer 1932 zusammen, nämlich kurz vor der Abfassung dieser Mimesis-Fragmente. Als die beiden in der (unabsichtlich) mit roten oder rötlichen Gegenständen gefüllten Wohnung von Selz zusammen saßen, sagte Benjamin:

“«Un laboratoire destiné à extraire le secret de la couleur rouge.» Puis il prononça le mot allemand *Rot* (rouge). «*Rot*, dit-il, c’est comme un papillon qui va se poser sur chacune des nuances de la couleur rouge.» Un peu plus tard, le mouchoir rouge attira son attention. «Il tient pour moi la place, dit-il, entre torche et tor-

chon.» Il rapprochait ainsi deux mots que leur séparation avait éloignés de leur commune étymologie (*torquere*, «tordre»).»⁹⁹

Dass diese Bemerkung den werdenden Autor des Redon-Buchs tief beeindruckt hat, ist nicht verwunderlich; denn die Schmetterlinge oder die ihnen ähnlich aussehenden Farbflecke schweben in Redons Spätwerk hie und da zwischen den Blumen, Bäumen usw. Dieses „Geheimnis“ hat auch Benjamin selbst gefesselt; er selber hat diese Spiele in seinen zeitgleich entstandenen *Crocknotizen* aufgezeichnet (VI 605ff.). Denn es geht hier um – über eine *torche-torchon*-Etymologie, wie es Selz bemerkt, hinaus – ein feuriges Überspringen des *Rot*, von *ruber-rouge* zu *torquere-tordre*; eben an den semiotischen Trägern *rouge* und *tordre* ist es, dass zwischen zwei etymologisch unabhängigen Wortgruppen „der Flamme ähnlich“ unerwartete Ähnlichkeit hervorblitzt. Zuerst posiert das Wort *Rot* so flüchtig wie ein Schmetterling zwischen den Nuancen der roten Farben. Darauf nimmt es flatternd Platz zwischen *torche* (Fackel) und *torchon* (Tuch), wobei seine Buchstabenflügel schwingend umdrehen; es *rotiert*, *il se tord*, von *Rot* zu *tor-* von *torche*, die sich nun wie »entflammend« zum Handtuch (*torchon*, *mouchoir rouge*) verhält. Dies erfolgt so »schnell«, dass dabei die Zeitachse des Lesens – die Leserichtung – umgedreht wird. Die Farbe Rot erhält mit dieser umkehrenden »Literarisierung« eine gewaltige Intensität, wie jener photographische „Nebel“ mit einer blitzartigen „Literarisierung aller Lebensverhältnisse“¹⁰⁰.

Die Pyrometaphorik war also mehr als eine formale Analogie; sie war absolute Metaphorik, »Metaphorik pur«, denn sie übertrug sich selbst und vernichtete ihre Träger im Augenblick ihrer Übertragung. Benjamin sah sich immer wieder dem Geheimnis dieser Sprachflamme konfrontiert – von der Mitteilung der „Sprach-Lampe“ (*Über Sprache*, II 142) bis zum alles verschlingenden »Kaminfeuer« des Romanlesers (*Der Erzähler*, 1936; II 456¹⁰¹). Denn erst im Anblick dieser Flamme konnte er seine Hoffnung auf ein messianisches Wachstum der Sprachen erneuern; die gefallen Sprachen können erst ins messianische Licht treten, wenn sie unabhängig von ihrem etymologischen Nexus – z. B. durch zufällige Ähnlichkeit der beflügelten Buchstaben *rot* und *tor* – »sich entzünden« und so ihre eigenen irdisch-historischen Schranken vernichten. In diesem Sinne sagte er: wenn die Sprachen

„bis ans messianische Ende ihrer Geschichte wachsen, so ist es die Übersetzung, welche am ewigen Fortleben der Werke und am unendlichen Aufleben der Sprachen sich entzündet, immer von neuem die Probe auf jenes heilige Wachstum der Sprachen zu machen: wie weit ihr Verborgenes von der Offenbarung entfernt sei [...]“ (*Die Aufgabe des Übersetzers*; IV 14).

⁹⁹ Jean Selz, *Walter Benjamin à Ibiza*, in: *Walter Benjamin. Écrits français*, Paris, 1991, S. 370.

¹⁰⁰ Vgl. 1.1.3.2.

¹⁰¹ Auch im Goethe-Essay gebraucht er das Bild des Feuers (I 126).

Nicht nur Wortspiele, sondern jede Übersetzung, jede Bildbeschreibung ist ein Spiel mit dem Feuer, das zwischen den Wörtern immer von neuem überspringt. Sie nähert sich einer psychotischen Wort-Ding-Verwechslung, wenn ihre Flamme, wie im Fall der *rouge-Rot*-Übertragung, auf andere semiotische Träger überspringt und diese in Brand setzt. Das »blitzartige« Rotieren muss also gleich »vorbeihuschen«, damit man nicht, wie der erschöpfte Hölderlin, Apolls Schlag unheilbar erleiden muss¹⁰². Die Chancen aber, die sprachlich bedingten Schranken unserer Erkenntnis durchbrechen zu können, sieht Benjamin nirgendwo anders als in dem Umstand, dass unsere sprachliche Mitteilung immer dem Spiel solcher und anderer zufällig auftretenden Querverbindungen überlassen ist.

Wegen dieses sprachphilosophischen Vorhabens bricht Benjamins Schrifttum mit dem üblichen Diskurs der Kunstkritiker und Kunsthistoriker. Er bevorzugte den Maler wie Klee, da dessen »graphische« Behandlung der Bildfläche der Bandbreite seiner eigenen Mimesisforschung gut entsprach, und schätzte Picasso nicht besonders hoch, da dieser graphische Elemente nur zum Kampf gegen das ikonische Mimesisprinzip nutzte. Anders als Greenberg kümmerte sich Benjamin auch nicht darum, eine Richtlinie für bestimmte Kunstgattungen aufzustellen. Er sah seine Aufgabe weniger darin, seine jeweilige ästhetische Erfahrung in die Urteile wie »das ist schön«, »das ist nur mäßig gut« usw. zusammenzufassen und diese mit gewissen Begründungen allgemein geltend zu machen; er bemühte sich vielmehr darum, das Potential der zufällig auftretenden mimetischen Bild-Wort-Beziehungen in seiner eigenen Kunstprosa weiterzuverfolgen. In den folgenden Kapiteln werden wir sehen, wie er sich mit dieser Aufgabe befasst hat.

¹⁰² Erinnert sei z. B. an einen berühmten Passus von Hölderlins *Antigonä*, wo Ismene zur Schwester sagt: "Was ist's, du scheinst ein rothes Wort zu färben"; Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke »Frankfurter Ausgabe«*, Bd. 16, FfM, 1988, S. 20, 266f.

2.2 *Malerei und Graphik* oder wie man sich überzeugt im Tiergarten verirrt

„Auf die Einwohner dieser Passagen deuten mitunter Schilder und Inschriften, die sich innen zwischen Läden, wo hie und da eine Wendeltreppe ins Dunkel hinaufführt, an der Wand wiederholen. Sie haben wenig gemein mit denen, die an ehrlichen Flurtüren hängen und erinnern eher an Tafeln, die an Gittern zoologischer Gärten weniger den Wohnort als Herkunft und Gattung von gefangnen Tieren verzeichnen.“ (Pariser Passagen II; V 1047)

Zum Inhalt dieses Kapitels:

Die 1917 parallel zur Kubismus-Debatte entstandene Kunsttheorie Benjamins hängt mit seiner späteren *Tiergarten*-Beschreibung (*Berliner Kindheit*) zusammen; und die letztere bezieht sich auf eine wichtige Topik seiner Philosophie (der „Tiergarten“ stellte implizit ein gefallenes Paradies dar). In diesem Kapitel werden wir zuerst sehen, dass die in *Malerei und Graphik* thematisierte »Horizontalität« der Graphik nicht allein im Kontext der kubistischen Dekonstruktion der Tafelmalerei zu verstehen ist; sie bezog sich vor allem auf die sog. *art brut* (Zeichnungen der Kinder, der Entmündigten usw.), deren »primitive« Gestaltungsweise unsere gewohnte Auffassung von Bild und Schrift unterläuft (2.2.1). Auch die »Vertikalität« wurde dort nicht nur anhand der perspektivischen Malerei, sondern auch im Zusammenhang mit der abstrakten Komposition Kandinskys betrachtet, die nach einer »geistigen« Erlösung der farbigen Formen – die sonst horizontal auf dem Zeichenheft oder auf der Palette erstarrt verenden müssten – trachtete (2.2.2). Da die Werke der *art brut* die Möglichkeit der Bildinterpretation überhaupt in Frage stellten, und da auch Kandinskys Kunst eine christliche Mystik implizierte, sollte Benjamin bald dazu bewogen werden, eine »metaphysisch« angelegte Semiologie der bildenden Kunst aufzustellen (*Zeichen und Mal*). Bevor wir diese im nächsten Kapitel betrachten, rekonstruieren wir seine Auseinandersetzungen mit Kandinskys Lehre, die unauffälliger Weise in seinen sprach- und geschichtsphilosophischen Betrachtungen (über die Zeitlichkeit und Farblosigkeit der Offenbarung: 2.2.3) sowie in seinem Goethe-Essay (Kritik der dilettantischen Malerei: 2.2.4) fortgesetzt werden sollten.

2.2.1 Die „magische“ Begrenzung des Blicks und ihr „innerer Sinn“

In *Malerei und Graphik* sowie in *Zeichen und Mal* geht Benjamin, ähnlich wie die zeitgenössischen Kunsttheoretiker der Wiener Schule, von einigen formalen Dichotomien der Bildgattungen aus. Unzufrieden war er aber nicht nur mit dem »unproduktiven« Schematismus Wölf-

flins¹; auch die Rieglsche Geschichtsschreibung, die stets nach einem großen Überblick über die allgemeinen historischen Tendenzen strebte, konnte seinem kunstphilosophischen Vorhaben nicht ganz entsprechen. Nach seiner Begegnung mit Riegls *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) zu Beginn des Krieges (vgl. *Berliner Chronik*: VI 492) und nach der darauf folgenden Enttäuschung über die akademische Kunstwissenschaft war er eben auf der Suche nach seinem eigenen Weg.

Er will sich also nicht eigens auf die Rieglsche Dichotomie Fernsicht / Nahsicht (optische / haptische Bildwahrnehmung) stützen, wenn er in *Malerei und Graphik* diese beiden Gattungen nach einer ihr verwandten Dichotomie voneinander unterscheidet; er ordnet den nach vorne (in die Ferne) gerichteten Blick der „Malerei“ und den nach unten (in greifbare Nähe) gerichteten der „Graphik“ zu, ohne ihre Beziehungen zueinander stilhistorisch zu verfolgen. Zuerst stellt er das häufige Zusammenfallen der beiden fest: „Man pflegt [...] Graphik ohne weiteres wie ein Gemälde zu betrachten“, d. h. „senkrecht“ vor den Augen zu halten; z. B. wird man „eine rembrandtsche Landschaft nach Art eines Gemäldes betrachten dürfen“. Aber im Fall „gewisser Graphiken“ – z. B. „Kinderzeichnungen“ und „Zeichnungen von Otto Grozß“ [sic²] – wird es, so fährt er fort, „zumeist gegen deren inneren Sinn verstoßen“, sie senkrecht vor den Beschauer hinstellen. „Hier liegt ein ganz tiefes Problem der Kunst und ihrer mythischen Verwurzelung vor. [...] Der Längsschnitt scheint *darstellend* zu sein, er enthält irgendwie die Dinge, der Querschnitt *symbolisch*: er enthält die *Zeichen*“ (II 602f; Hervorh. v. T. M.).

Er will hiermit (ähnlich wie Krauss und Bois) darauf hinweisen, dass die graphischen Zeichen eigentlich nicht auf unsere perspektivische Sehgewohnheit eingestellt sind. Er zieht aber dabei nicht die »graphischen« Experimente der Kubisten sondern kaum bekannte oder meist als unkünstlerisch angesehene Zeichnungen heran; und im Gegenzug nimmt er Rembrandts Blätter vorerst von der „Graphik“ aus. Diese sehr eigenartige – vor allem sprachtheoretisch motivierte³ – Vorgehensweise ist allerdings in kunstwissenschaftlicher Hinsicht nicht unverständlich. Denn Kinderzeichnungen und Rembrandts Blätter stehen unter denselben räumlichen Bedingungen: horizontal auf dem Tisch gefertigt (und dort auch häufig horizontal zur Schau ausgelegt) zu werden. Der Unterschied liegt nur darin, dass Kinder ihre Bilder nur in ihrer

¹ So wirft er seinem Lehrer vor; ihm zufolge hatte Wölfflin „eine Theorie, die das Wesentliche nicht berührt, aber vielleicht an sich besser ist als Gedankenlosigkeit und die sogar irgendwie weiter führen könnte“, aber dessen Kräfte seien „dem Gegenstand unangemessen“ (Brief an Fritz Radt, 4. 12. 1915, *Briefe*, Bd. I, S. 297).

² Nach Scholems Abschrift; vgl. II 1412.

³ Sein sprachtheoretischer Zeichenbegriff wird in den folgenden Kapiteln und in Exkurs(ion) näher betrachtet.

Augenhöhe – auf dem Tisch, Sofa oder Fußboden – sehen wollen; anders als erwachsene Künstler sorgen sie nicht dafür, dass ihre Zeichnung, wenn hoch an die Wand gehängt, perspektivisch wie ein Fenster („nach Art eines Gemäldes“) betrachtet wird. – Wie ist es nun im Fall eines „Otto Groß“? Warum sind seine Zeichnungen denen der Kinder gleichgesetzt?

Benjamin meinte damit wohl die Kritzelei der *Entmündigten*; denn der Name Otto Groß war mehrfach mit Irrenanstalten verbunden. Es handelt sich zuerst um den drogensüchtigen Psychoanalytiker **Otto Gross (Groß)**, dessen „sonderbare Zeichnungen“ – so wurden sie 1908 von dem behandelnden Arzt C. G. Jung bezeichnet⁴ – wohl unter den Literaten der Zeit bekannt waren⁵. Dieser wurde am 9. 11. 1913 in der Wohnung Franz Jungs, des anarchistischen Literaten, verhaftet und danach entmündigt; denn auf Anforderung des Kriminologen Hans Groß, der den trotzig Sohn verhaften ließ, attestierte C. G. Jung seinem ehemaligen Patienten und Kollegen *dementia praecox*. Aus Protest gegen die Verhaftung widmete die Wochenschrift *Aktion* die Nummer, in der jene Picasso-Besprechung Carl Einsteins erschien⁶, dem gefangenen Psychoanalytiker; die somit eröffnete Kampagne der expressionistischen Literaten sollte später seine Freilassung erzielen.

„Groß“ bezieht sich wohl aber auch auf **George Grosz**. Der zuvor mit seinen kritzeleiartigen Illustrationen bekannt gewordene Künstler hat seinen Namen nicht nur amerikanisiert⁷ sondern auch mit denen zweier Entmündigter verkettet – mit Otto Gross und mit einem paranoiden Industriezeichner **Anton Wenzel Grosz**⁸, und zwar in der Ankündigung des Buchs „Franz Jung: *Der Fall Grosz*“. Die illustrierte Ankündigung erschien in dem Prospekt zur *Kleinen Grosz-Mappe* (beigefügt der Zeitschrift *Neue Jugend*, Juni 1917). In diesem geplanten Buch wollte nämlich Franz Jung, der sich für Otto Gross' Freilassung voll engagiert hatte, in Zusammenarbeit mit dem so von der Anstalt freigelassenen (aber noch unter Kuratel stehenden) Psychoanalytiker und dem ebenfalls aus einer Anstalt freigekommenen Künstler⁹ den Fall A. W. Grosz behandeln, um den Protest gegen die Staatsgewalt voranzutreiben. Es war wohl an-

⁴ Vgl. Emanuel Hurwitz, *Otto Gross*, FfM, 1988, S. 144ff.

⁵ Wie Benjamin hatte auch Otto Gross persönliche Kontakte mit dem Münchner Kosmiker-Kreis. Vgl. Richard Faber, *Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur*, Köln / Weimar / Wien, 1993; Ders., *Männerrunde mit Gräfin*, 1994, FfM u. a., 1994.

⁶ Die Nr. 51 (20. Dez.). Zur Picasso-Ausstellung vgl. 2.1.2.

⁷ Vom September 1916 an nannte er sich George Grosz statt Georg Groß (vgl. *Neue Jugend*, H. 8-9. 1916).

⁸ A. W. Grosz lieferte 1912 (aus Verfolgungswahn) der Polizei ein Feuergefecht und wurde dabei schwer verletzt. Ihn lernte Franz Jung kennen, als dieser Otto Gross in der Anstalt besuchte, und verfasste eine Novelle über seinen Fall (*Die Telepathen*; 1914).

⁹ Gerge Grosz war nach dem Kriegsdienst in einer Nervenheilanstalt (Februar - April 1917).

gesichts dieses mehrfach überblendeten¹⁰ patho-graphischen Falls, dass der Diskurs des mündigen Betrachters Benjamin in den Bannkreis der verworrenen Signifikantenkette verwickelt worden ist¹¹.

Dass eine derartige Verkettung der Namen Fehlleistungen hervorrufen kann, ist aber nur ein übliches Beispiel für die “magischen Korrespondenzen”, die Benjamin zufolge im Wahrnehmungsapparat des Menschen oder im “Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit” vorkommen können (*Lehre vom Ähnlichen*, 1933; II 206, 209). Um zu verstehen, in welchem Sinne er im Quer- und Längsschnitt des Raums die magische oder “mythische Verwurzelung” der Graphik und Malerei sah, werden wir im Folgenden zuerst einen Blick auf seine späten kunsttheoretischen Notizen (um 1935-40) werfen; denn dort sollte er die “Frage nach den magischen Urphänomenen” der Malerei und Graphik wieder aufgreifen (VII 676), und zwar diesmal im Kontext ihrer technisch-ökonomischen Bedingungen.

Dort sah er die aktuelle “Krisis der Malerei” in ihrer Abhängigkeit “von der funktionalen Rolle der Wand”; während die Graphik “von der Wand schlechthin emanzipiert” ist – z. B. als Mappenwerk verkauft und auf dem Tisch des Liebhabers betrachtet wird –, war die Wirkung der Malerei von der “architektonischen Armatur” abhängig, so dass sie an dem “provisorisch erstellten Verschlagn” des modernen Ausstellungsraums oder an den “verschiebbare[n], kurvi-ge[n], durchsichtige[n]” Wänden der neuen Bauten gewissermaßen entwurzelt aussieht (VII 675, 817). Die funktionale Bedeutung der Wand änderte sich Benjamin zufolge auch durch die Erfindung des Flugzeugs: diese hat im Bereich des Sehens das jahrtausendelange “Monopol der Vertikale durchbrochen” (III 583; VII 671, 817)¹². Eine Abwehrreaktion auf diesen Wandel ist z. B. im Kubismus zu finden, der “die Konstruktion, welche dem Tafelbild seinen Platz im Raum angewiesen hatte, nun, da dieser Platz fortfällt, in den Bildrahmen selbst ein-

¹⁰ Auf der rechten Spalte des Grosz-Prospekts war (neben Anton, George und Wenzel) auch von John und Paul Grosz die Rede. Näheres zu diesem (nicht realisierten) Buchprojekt vgl. *Grosz/Jung/Grosz*, Berlin, 1980; Franz Jung, *Werke*, Bd. 9/2, Hamburg, 1997, S. 684; Fritz Mierau, *Das Verschwinden von Franz Jung*, Hamburg, 1998, S. 121ff.

¹¹ Der Schreibfehler selbst („Grozß“) ist vielleicht auf Scholems falsche Transkription zurückzuführen. Aber Benjamin behielt auch noch Jahre später „Otto Groß“ als den Namen eines *Malers* im Kopf; vgl. sein Publikationsprojekt, das von Heinz Brüggemann transkribiert ist (*Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg, 2007, S. 32).

¹² Die »mythische Verwurzelung« der Malerei im Längsschnitt unterzog sich eben einer »Aufklärung« durch die militärische Luftaufnahme. (Übrigens wird auch Klees *Angelus Novus* mit seinem Kriegsdienst in einer Fliegerschule in Zusammenhang gebracht; vgl. Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, FfM, 1981, S. 100ff.).

spannt” (VII 816ff.; ähnlich wie Greenberg¹³ erkannte also auch Benjamin Picassos Aufmerksamkeit für die Bedeutung der Vertikalität der Bildfläche). – In welchem Sinn ist dann die Graphik, die von der Wand „emanzipiert“ ist, ihrerseits in der »horizontalen« Fläche mythisch verwurzelt? Benjamin zieht nun (neben Kinderzeichnungen) die Kartographie heran:

“Die Vertikalprojektion des Raums wendet sich allein an die Einbildungskraft des Beschauers; seine Horizontalprojektion auch an seine motorischen Kräfte. Die Graphik bildet die Welt so ab, dass der Mensch sie beschreiten kann. Das Auge ihres Betrachters eilt seinem Fuß voraus. [...] In jeder Zeichnung [...] steckt virtuell das Prinzip der Merkatorprojektion. / Man darf hier an Schemata ältester Herkunft erinnern, wie sie Kinder mit Kreide auf den Asphalt zeichnen [...] / Die Linie, die ihre magische Kraft von Hause aus in der Horizontalen hat, ist der Bannkreis. Sie steht, als die nicht-überschreitbare in ursprünglicher Beziehung zur Graphik, die ja ein virtuell beschreitbares Feld absteckt.” (VII 676)

Die ursprünglich für die Seefahrt bestimmte (und später oft für großmaßstäbige Wanderkarten verwendete) Merkatorprojektion wurde zwar auch für Weltkarten – für *vertikalen* Wandschmuck – verwendet. Mit ihnen dürfte Benjamin als Sohn eines Antiquitätenhändlers vertraut gewesen sein. Aber gerade dort – in den unwegsamen Randzonen der frühen Weltkarten – markierten eingeblendete Ungeheuer die »nicht-überschreitbaren« Grenzen; von ihnen wird der Betrachter gewarnt, wenn sein Blick sich mit der imaginären Kolonialisierung der Kontinente beilegt. Die “Horizontale” findet hier ihren ursprünglichen Sinn wieder; sie ist ein “begrenzender” (‘ορίζων) Kreis, Bannkreis.

Diese verbannende Begrenzung des Blicks war es, die Benjamin in *Malerei und Graphik* mit dem Satz angedeutet hatte, dass der Querschnitt des Raums nicht darstellend sondern „symbolisch“ beschaffen sei und die „Zeichen“ enthalte. Das Adjektiv „symbolisch“ bedeutet hier soviel wie „abgebrochen“ oder „gespalten“, gemäß dem etymologischen Sinne des Wortes σύμβολον, und mit den „Zeichen“ sind die spaltend-begrenzenden Einschnitte in der Fläche gemeint. Wir fühlen nämlich eine Spaltung, wenn wir die Kritzelei der Kinder an der Wand betrachten. Wir fühlen zuerst, dass sie unserem gewohnten perspektivischen Blick nicht untersteht; denn anders als ein Rembrandt können (oder wollen) Kinder die Motorik ihrer Hände nicht unserer perspektivischen Sehgewohnheit anpassen. Und daraus ergibt sich der Eindruck, dass uns der Zugang zur Vorstellungswelt dieser Zeichner verweigert ist; die von ihnen gesetzten „Zeichen“ kommen uns fremd und unergründlich vor, da wir sie nicht sauber einer uns bekannten Zeichengattung (*icon*, *symbol* usw.) zuordnen können. Mit diesem Befremden stehen wir Erwachsene dem „inneren Sinn“ (II 602) ihrer Zeichnungen gegenüber. – Die Frage drängt sich auf: Können wir uns nicht, da wir ja selber in der Kindheit viel gekritzelt haben, ihrer Innenwelt zumindest einigermaßen bemächtigen, wenn wir sie horizontal auf den Tisch

¹³ Vgl. 2.1.3.

oder auf den Erdboden legen? Ist es nicht erlaubt, in ihren „Zeichen“ Spuren von der verlorenen seligen Sprachgemeinschaft aller Kreaturen zu suchen?¹⁴

Man spricht von einem »inneren Sinn«, wenn man vermutet, dass etwas Verborgenes hinter der angeschauten Erscheinung steckt oder dieser zugrunde liegt. Denken wir an das vorhin erwähnte Geisterseher-Buch Kants. Der vorkritische Kant führte Swedenborgs sonderbares Vermögen, seinen Wahrnehmungen eine „symbolische Beziehung“ zur angeblichen Geisterwelt zu verschaffen, einerseits auf die Verrücktheit seines inneren Sinns zurück und hielt seine Internierung für angemessen, musste aber andererseits zugeben, dass auch die traditionsreiche Metaphysik nur eine gleichrangige Alternative zu seiner Geisterwelt darstellte¹⁵. Kant problematisierte daher 15 Jahre später in der *Kritik der reinen Vernunft* auch die Beschaffenheit seines eigenen inneren Sinns. Der innere Sinn des Erkenntnissubjekts, der seinem „äußeren Sinn“ (Raumanschauung) zugrunde liegt, nimmt demnach die Form der Zeit an; dessen Verrückung wird den so genannten Wahnsinn auslösen¹⁶. Kant aber stellte dabei fest, dass auch die Besitzer eines »gesunden« inneren Sinns von den Widersprüchen über die intelligible »Geisterwelt« nicht verschont sind; da unsere Sinnlichkeit im Gegensatz zur göttlichen Intuition endlicher Natur ist, können wir immer nur vage von der Existenz Gottes, von der Unsterblichkeit der Seele usw. träumen. Die Menschheit bleibt insofern in ihrer „selbst verschuldeten Unmündigkeit“¹⁷ verhaftet.

Auch Benjamin, der in den Jahren 1916/17 die „symbolisch“ spaltende Funktion der Sprachen und Zeichen wiederholt im Zusammenhang mit der Frage des Wahnsinns betrachtet hatte¹⁸,

¹⁴ Wohl in diesem Sinne hatte Benjamin in *Über Sprache* (1916) die Paradiesvision Maler Müllers herangezogen (II 152).

¹⁵ *Träume eines Geistersehers*, in: AA II, S. 350, 362ff. (vgl. 1.2.2.2)

¹⁶ Die Depressiven klagen über den »Stillstand« der Zeit. Die Patienten der sog. multiplen Persönlichkeit verfügen über mehrere Zeitkanäle, die abwechselnd an das denkende Ich gekoppelt werden können. Schizophrene hingegen fühlen sich oft der Fähigkeit beraubt, seiner eigenen Zeitfunktion Herr zu werden; sie fürchten, dass ihr Denken, ihr Verhalten und ihre Zukunft durch einen fremden vorbestimmt seien. – Kants Theorie des inneren Sinns wurde vor allem durch Bin Kimura mit der Psychopathologie in Zusammenhang gebracht worden (*Jiko Aida Jikan*, Tokyo, 1981; vgl. auch Toshiaki Kobayashi, *Melancholie und Zeit*, Basel / FfM, 1998).

¹⁷ *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784), in: AA VIII, S. 35.

¹⁸ In der vorliegenden Arbeit gehen wir auf die Analyse seines komplizierten frühen Symbolbegriffs nicht ein (auch Benjamin selber sparte in den weiteren Schriften zur bildenden Kunst nähere Erläuterungen dazu aus). Nur möchten wir auf dessen Verbindung mit der Frage des Wahnsinns achten. Wenn er z. B. im Fragment *Wahrnehmung ist Lesen* (um 1916/17) den „Wahnsinn“ als „eine der Gemeinschaft fremde Wahrnehmung“ betrachtete, fragte er sich, wie der Wahnsinn sich auf Symbole beziehe, und wie eine „frühere Behandlung des Wahnsinns“ erfolgen könne (VI 32). Diese Bemerkung hängt nicht nur mit seinem Interesse für die Zeichnung der Entmün-

sollte den genannten „inneren Sinn“ des graphischen Raumschnitts 15 Jahre später am Beispiel seiner eigenen Unmündigkeit untersuchen (*Berliner Kindheit*). Das Erzähler-Ich verfolgt dort, anders als jener träumerisch »geheiligt« herumschreitende Zeit-Strahl des jugendmetaphysischen Tagebuchschreibers¹⁹, konkrete topographische Spuren seiner Kindheitserinnerung. Das Zeichen, das laut *Malerei und Graphik* im Querschnitt des Raums enthalten ist, taucht dabei an einer nicht-überschreitbaren Grenze von *Tiergarten* auf. Der Garten, von dem dieser Text handelt, kommt dem Erzähler so unwegsam vor wie das Labyrinth des antiken Mythos. Das Ungeheuer aber, das dort auf ihn lauerte, waren die Namen der Dinge:

“Der Weg in dieses Labyrinth, dem seine Ariadne nicht gefehlt hat, führte über die Bendlerbrücke, deren linde Wölbung die erste Hügelflanke für mich wurde. Unweit von ihrem Fuße lag das Ziel: der Friedrich Wilhelm und die Königin Luise. Auf ihren runden Sockeln ragten sie aus den Beeten wie gebannt von magischen Kurven, die ein Wasserlauf von ihnen in den Sand schrieb. Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im Zusammenhange, näher im Raum war. Dass es mit diesem Irrgarten etwas auf sich hat, erkannte ich seit jeher an dem breiten, banalen Vorplatz, der durch nichts verriet, dass hier [...] der sonderbarste Teil des Parkes schläft. / Davon empfing ich schon sehr früh ein Zeichen. Hier nämlich oder unweit muss ihr Lager jene Ariadne abgehalten haben, an deren Nähe ich zum ersten Male erfuhr, was mir als Wort erst später zufiel: Liebe. Leider taucht das »Fräulein« an seiner Quelle auf, das sich als kalter Schatten darüber legte. Und so war dieser Park [...] auch sonst für mich mit Schwierigem, Undurchführbarem verstellt. Wie selten unterschied ich die Fische im Goldfischteich. Wieviel versprach die Hoffägerallee mit ihrem Namen und wie wenig hielt sie.” (Zit. nach der «Fassung letzter Hand», 1938; VII 393f. – mit nur wenigen Abweichungen von der 1932/33-Fassung; vgl. IV 237)

Wie er in der Passagenarbeit die amourösen Schwellenerfahrungen der Großstadt an den zeichnerisch-graphischen Erscheinungen der Loretten und Koketten (Gavarni, Guys) oder am Bild der realen Huren, am »Strich« der »Horizontalen«, betrachtete, so findet er auch hier das erste Zeichen der werdenden »Liebe« in der horizontalen Ausdehnung des Gartens. Aber auf der Suche nach seiner Ariadne verirrt er sich, indem er mit seinen infantilen Ohren die vom »Fräulein« (Erzieherin) gelernten Ortsnamen unmetaphorisch vernimmt. Verwirrend war für

digten zusammen, sondern auch mit jener markanten These des späten Kunstwerkaufsatzes, dass die “gefährlichen Spannungen” der Technisierung durch den “vorzeitigen und heilsamen Ausbruch” der kinematographischen “Massenpsychosen” homöopathisch zu überwinden seien (I 462, 732; VII 377 – vgl. 1.2.2.1). Erinnert sei aber auch daran, dass er in dem Dürer-Exkurs des Trauerspielbuchs einer ähnlichen Frage nachgegangen war: der „Frage, wie es gelingen könne, dem Saturn die Geisterkräfte abzulauschen und doch dem Wahnsinn zu entgehen“ (I 329; vgl. 1.3.3.2). Er betrachtete also die Eigenschaft des Zeichnerisch-Graphischen durchweg im Zusammenhang mit der Frage des Wahnsinns.

¹⁹ Vgl. 1.1.2.2.

ihn wohl schon die Tatsache, dass der „Tiergarten“ nicht von den im Gehege gehaltenen Tieren sondern von den durch Wassergräben geschützten fürstlichen Statuen bevölkert war — diese standen eben so »stumm« wie die Tiere im Paradies²⁰, im seligen etymologischen »Tiergarten«. Das Fräulein selber mag zwar eine musterhafte Erzieherin gewesen sein; der Erzähler sollte später ihrem Nachnamen „Pufahl“ in quasi-kabbalistischer Weise Tugendbegriffe wie: **P**flicht, **P**ünktlichkeit, **f**leißig, **f**ehlerfrei, **l**ammfromm, **l**obenswert... ablesen (*Zwei Rätselbilder*; IV 254, VII 400). Sie wirft aber eben deshalb immer einen ernüchternd »kalten« Schatten über das, was er nachher als die Liebe kennenlernen sollte²¹. Denn sie hinderte ihn daran, auf der Suche nach Ariadnes Lager am Wasser umherzuirren, indem sie ihn gleich wieder auf den richtigen Gartenweg zurückbrachte; das Kind sah offenbar jedes Mal ihren Schatten im Wasserlauf auftauchen, wenn es dort die Kette der Namen verfolgen wollte, die mit L wie Liebe begannen — Luise, Louis usw.:

„Wie hoffnungslos kehrt mit jedem Frühling meine Liebe zum Prinzen Louis Ferdinand zurück, zu dessen Füßen die ersten Krokus und Narzissen standen. Ein Wasserlauf, der mich von ihnen trennte, machte sie mir so unberührbar, als wenn sie unter einem Glassturz gestanden hätten. So kalt im Schönen musste fußen, was fürstlich ist, und ich *begriff*, warum Luise von Landau, mit der ich im Zirkel gesessen hatte bis sie gestorben war, am Lützowufer gegenüber von der kleinen Wildnis hatte wohnen müssen, die ihre Blüten von den Wassern des Kanals netzen lässt.“ (VII 394; vgl. IV 237f. Hervorh. v. T. M.)

Auffallend ist, dass der Erzähler hier trotz seiner Infantilität — seine Liebe scheint noch im »polymorph-perversen« Stadium zu bleiben — nicht (wie im *Tagebuch*) in die unbegreiflich strahlende Träumerei seines inneren Sinns versinkt; nach der empirisch jedes Mal missglückten Liebe zur fürstlichen Luise oder Louis glaubt er stattdessen — der ebenfalls fürstlich abgeschiedenen „Luise von Landau“ am „Lützowufer“ eingedenk — den unüberschreitbar eingegrenzten Aufbau dieses Labyrinths mit logischer Notwendigkeit *begriffen* zu haben. Davon ist er auch im vorhin erwähnten Text *Zwei Rätselbilder* überzeugt; denn über das Mädchen, das vom selben Fräulein betreut wurde, heißt es dort ferner: dessen

„Name hatte mich bald in seinen Bann gezogen. [...] Er war [...] der erste unter denen Gleichaltriger, auf den ich den Akzent des Todes fallen hörte. [...] Wenn ich nun an das Lützowufer kam, suchte ich mit den Blicken stets ihr Haus. Zufällig lag es einem Gärtchen gegenüber, das, am anderen Ufer, in das Wasser hängt. Und das verwob ich mit der Zeit so innig mit dem geliebten Namen, dass ich schließlich zur Überzeugung kam, das Blumenbeet, das drüben unberührbar prange, sei der Kenotaph der kleinen Abgeschiedenen“ (VII 401; vgl. IV 254f.).

²⁰ Zur Stummheit der Tiere vgl. *Über Sprache* (1916, II 154f.) und 1.1.1.2.

²¹ Und in diesem Punkt unterscheidet sich dieses „Fräulein“ von den (»reifen«) Frauen, die an den imaginären Brunnen oder Quellen anderer Texte (*Metaphysik der Jugend*; *San Gimignano* usw.) auftauchen und dem Erzähler gewisse sinnliche Orientierung geben (oder zu geben scheinen); vgl. 1.1.2.1; Exkurs(ion) 3.1.

Es scheint, als wollte der Erzähler, der das genannte Ufer „beim Spaziergang an der Hand des Kinderfräuleins nie betreten“ durfte (IV 255, VII 401), das angeblich oder vermeintlich jäh gestorbene²² Mädchen zumindest imaginär vom Leergrab aus – wie einen großen Helden – in den Himmel steigen lassen; das Mädchen müsste dem fallenden Todesakzent, der buchstäblich (im Schriftbild ihrer Initiale L) die senkrechte Gerade horizontal zum Erliegen bringt, vertikal widerstehen können. Diese „Überzeugung“ von der Auferstehung der Geliebten – der erste Protest des Eros gegen den Todestrieb – war es, die dem Erzähler die größte Schwierigkeit bereitete. Denn (um wieder mit Kant zu reden) während die bloßen Verwechslungen um den Namen zum »empirischen Schein« gehören, den er hoffentlich durch weitere Erfahrungen beheben kann, verwickelt er sich nun in einen »transzendentalen Schein«; er glaubt, die Seele des Mädchens sei unsterblich. Das ist zwar eine unvermeidliche Illusion, von der jeder vernunftbegabte Mensch betroffen wird; dort, wo unsere Begriffe nicht durch sinnliche Daten sicher bereichert werden können – wenn wir z. B. vom Gott, vom Ende der Welt oder von der Unsterblichkeit der Seele sprechen – , zwingt uns die Vernunft dazu, doch noch (wie auch immer) uns ein anschauliches Bild davon zu machen. Aber die so imaginär überzeugende Auferstehung bringt, wie der Erzähler zu Recht erkennt, im kalten Schatten des Fräuleins keine fruchtbare Synthesis mit sich (eben darum hatte Benjamin schon in *Einbahnstraße* den männlichen Lesern gewarnt: „Überzeugen ist unfruchtbar“; IV 87²³).

Der Erzähler konnte also nicht umhin, die Denkmäler oder die davor (bzw. dafür) stehenden Krokus und Narzissen zum Andenken an die geliebte Tote zu gebrauchen: als das Medium ihrer mutmaßlich unsterblichen Seele. Als werdender »historischer Materialist« konnte er sich nur davon abhalten, die jenseits des Ufers imaginär projizierte Auferstehung mit einer sinnlich gegebenen Wirklichkeit zu verwechseln; wenn ihm die Toten »wie Blumen« mit dem Anspruch auf die »Sonne« der Erlösung erschienen²⁴, schützte ihn das kalte Spiegelbild des Fräuleins davor, ins Jenseits zu stürzen. So wandte er sich „lieber“ an die horizontalen Trennlinien

²² Ähnlich wie vor dem auratisierten Dauthendey-Braubild (1.1.3.1.) scheint ihm auch hier eine unbewusste Verschiebung unterlaufen zu sein; nach Angaben eines zeitgenössischen Lesers war „das kleine Mädchen L. v. Landau [...] gar nicht gestorben sondern in England glücklich verheiratet“ (Brief von Gretel Karplus an Benjamin, 27. 6. 1933; *Gretel Adorno Walter Benjamin Briefwechsel 1930-1940*, FfM, 2005, S. 64). Auf jeden Fall aber ist dies Mädchen in einen »englischen« Garten fortgerückt — ob irdisch oder himmlisch, horizontal oder vertikal.

²³ Sigrid Weigel weist darauf hin, dass diese Warnung, die Benjamin unter dem Titel „Für Männer“ erteilt, sich auch auf jenes »unfruchtbare« Genie-Dirne-Gespräch seiner Jugendmetaphysik (vgl. 1.1.2.1) bezieht (*Entstellte Ähnlichkeit*, S. 147ff; *Eros*, in: Opitz / Wizisla, op. cit, S. 299ff.).

²⁴ *Über den Begriff der Geschichte* (I 694f.); vgl. 1.3.3.2.

der Sockel und lernte das Zeichen der werdenden „Liebe“ materialistisch relativierend zu lesen – das Bild ihrer Initiale verwies ihn nicht nur auf die vertikale Auferstehung, sondern auch auf den Vektor der unüberschreitbar sich irdisch-horizontal ausdehnenden „magischen Kurven“.

Und es war genau mit dieser Antinomie der Richtung, mit der unlösbaren Frage also: »nach welchem Raumschnitt richtet sich eigentlich das Zeichen des Gedenkens?«, dass Benjamin sich schon in der zweiten Hälfte der frühen *Malerei und Graphik* zu beschäftigen hatte; er war nämlich dort von der soeben festgestellten Horizontalität des Zeichens gar nicht »überzeugt«. Also fragt er sich, ob nicht die Schriftzeichen ursprünglich – wenn sie einst als Hieroglyphen in Mäler und Statuen vertikal eingehauen wurden – eine magisch-mediale Kraft hatten:

“Der Längsschnitt scheint darstellend zu sein, er enthält irgendwie die Dinge, der Querschnitt symbolisch: er enthält die Zeichen. Oder aber ist es nur *unsrem* Lesen so, dass wir die Seite waagerecht vor uns legen; und gibt es etwa als ursprüngliche Lage der Schrift auch eine vertikale, etwa in Stein gehauen? Dabei kommt es natürlich nicht einfach auf den bloßen äußeren Befund an, sondern auf den Geist: ob das Problem auf dem einfachen Satz aufzubauen ist, dass das Bild senkrecht, das Zeichen waagerecht liege, obwohl dies in wechselnden metaphysischen Beziehungen durch die Zeiten zu verfolgen ist. / Kandinskys Bilder: Zusammenfallen von Beschwörung und Erscheinung.” (II 603)

Der Gegensatz zwischen dem Längsschnitt der bildschönen Mäler und dem Querschnitt der verbannenden Zeichen ist an sich ein bloß äußerer Befund. Eine “ursprüngliche Lage” kann anders gewesen sein – sie ließe sich aber nur in den zeitlich wechselnden metaphysischen Beziehungen des Geistes zum Zeichen verfolgen. Wie ist diese metaphysisch-historische Untersuchung möglich? Ihm fallen vorerst Kandinskys Bilder ein. Nicht zu Unrecht; denn der Maler befasste sich nicht nur auf der Leinwand, sondern auch in seinen Schriften intensiv mit der Frage: Wie soll der “Geist”, das göttliche Wort, mit einem “inneren Klang” der Farben in historisch wechselnde Beziehungen zum Bild treten, um die zeichnerisch-gegenständlichen Schranken der Kunst aufzuheben?

2.2.2 Kandinskys Phänomenologie der »verantwortlichen« Komposition

Es war nicht erst in München sondern in Berlin – und zwar wahrscheinlich bei Walden in der Tiergartenstraße – , dass Benjamin Kandinskys Malerei kennenlernte; neben der Ausstellung *Der Blaue Reiter* (12. März - Anfang April 1912; 4 Bilder und 5 Hinterglasbilder) und dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* (1913; 7 Bilder) veranstaltete Walden zweimal Einzelausstellungen des Malers (Okt. 1912 mit 73 Exponaten und Sept. 1916 mit 41 Werken). Benjamin, der Kandinskys “Kunstphilosophie” nicht schätzte, las dennoch dessen *Über das Geistige in*

der Kunst (1912) als eine „Lehre-von-der-Malerei“ „mit höchster Achtung“²⁵ und zählte den Maler (bis etwa 1920) neben Klee und Chagall zu den „drei große[n] Maler[n]“, die sich seiner Ansicht nach von der „Masse des Expressionismus“ abhoben²⁶.

Er hat allerdings das genannte Buch vermutlich erst Ende 1917 erhalten und im Winter 1919/20 durchgelesen²⁷; in *Malerei und Graphik* bezog er sich also nicht auf dessen „Lehre“, sondern nur auf die „Bilder“ des Malers. Diese „Bilder“ waren jedoch in einigen anderen Büchern näher kommentiert: im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912)²⁸ und vor allem in dem 1913 bei Walden erschienenen Bildband *Kandinsky 1901 - 1913*. Der letztere enthielt sowohl Abbildungen der wichtigen Bilder wie *Komposition VI* (1913, R/B 464; ausgestellt im *Herbstsalon* und wahrscheinlich auch im Sept. 1916) als auch ausführliche Selbstzeugnisse dazu (u. a. *Rückblicke* und *Komposition VI*). Benjamin, der damals „häufig Ausstellungen besuchte“²⁹ und sich bei Walden mit den Werken seiner drei Favoriten vertraut machte, muss dort diesen Bildband kennengelernt haben. Und die Theorie der „Komposition“, die Benjamin in *Zeichen und Mal* darlegen sollte – wir legen sie im nächsten Kapitel aus –, scheint Zusammenhänge mit diesen Selbstzeugnissen aufzuweisen. Wenn er dennoch nirgends Erwähnungen an dieses Buch hinterlassen sollte, so war es wohl vor allem deshalb, weil der Maler dort eigenartige hegelianisch gefärbte Selbstdeutungen seiner Bilder gegeben hat; zu ihren Einzelheiten konnte Benjamin im schmalen Umfang seiner damals verfassten Texte über die Malerei keine Stellung nehmen, weder positiv noch negativ.

Zudem hatte er bekanntlich Schwierigkeiten mit dem Hegelianismus. Während er 1912 noch dem hegelianisch gesinnten „Programm“ Wynekens folgen zu können glaubte, kam ihm 1918, nach der Abfassung seines eigenen *Programm der kommenden Philosophie*, Hegels Philosophie „fürchterlich“ vor³⁰. Seine Hegel-Kritik war allerdings etwas ambivalent: „Ich glaube wir würden wenn wir uns seine Sachen auf kurze Zeit vornehmen würden bald auf die geistige Physiognomie kommen die daraus blickt: die eines intellektuellen Gewaltmenschen, eines Mystikers der Gewalt, die schlechteste Sorte die es gibt: aber auch Mystiker“, heißt es in einem seiner damaligen Briefe³¹. Er konnte diese »fürchterliche« intellektuelle Gewalt nicht

²⁵ Briefe an Scholem, 13. 1. 1920 und 13. 2. 1920. *Briefe*, Bd. II, S. 68, 76.

²⁶ Brief an Ernst Schön, 24. 7. 1919; *Briefe*, Bd. II, S. 34.

²⁷ Uwe Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, Würzburg, 1989, S. 104ff.; vgl. auch Benjamins Lektüreliste (VII 445, Nr. 671) und seinen Brief an Scholem, 13. 1. 1920 (*Briefe*, Bd. II, S. 68).

²⁸ Benjamin besaß diesen Almanach (*Ich packe meine Bibliothek aus*, 1931; IV 391).

²⁹ Steiner, op. cit., S. 105.

³⁰ Briefe an Ludwig Strauss (10. 10. 1912) und an Ernst Schoen (28. 2. 1918); *Briefe*, Bd. I, S. 70, 438.

³¹ Brief an Scholem (31. 1. 1918); *Briefe*, Bd. I, S. 422f.

einfach abweisen, da jede intellektuelle »Mystik« von der Gewalt nicht zu trennen war. Also musste er z. B. im Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* (1921) – wo er der »furchtbaren« “mythischen Gewalt”³² eine “göttliche Gewalt” gegenüberstellte – zugeben, dass die letztere gegen die erstere nicht sauber abzugrenzen sei: “Von neuem stehen der reinen göttlichen Gewalt alle ewigen Formen frei, die der Mythos mit dem Recht bastardierte” (II 203).

Auch Kandinskys Selbstzeugnisse tragen die Prägung von einer hegelianischen »Mystik der Gewalt«. Durch ihre ausführliche Lektüre möchten wir betrachten, mit welchen Fragen sie Benjamin konfrontiert haben dürften. Durch die Forschungsliteratur sind wir zwar schon gut darüber informiert, wie ihr Inhalt sich auf *Über das Geistige* oder auf die Theorie der Theosophen, Slawophilen usw. bezieht. Aber ihre eigene hegelianische Logik blieb bisher zugunsten kunsthistorisch kontextualisierender Lektüren wenig berücksichtigt³³; sie stellt, wie wir sehen werden, eine »Phänomenologie des Geistes« dar – einen Rückblick des Geistes auf seinen eigenen welthistorischen Kreislauf.

In *Rückblicke* beginnt nämlich Kandinskys Suche nach der abstrakten Kunst mit einer Art »sinnlicher Gewissheit« (Hegel), mit den Farbwahrnehmungen seiner Kindheit – von seinem leidenschaftlichen Ritt auf einem dreifarbigem Steckenpferd bis zur Farberfahrung seiner Moskauer Vorabendstunde, die er “Märchen-Moskau” nennt. Zu dieser “schönste[n] Stunde”, da die Buntheit des Stadtbildes seine Seele “bis zur Ekstase” erschütterte, diente das Rot der untergehenden Sonne als “Schlussakkord der Symphonie, die jede Farbe zum höchsten Leben bringt, die ganz Moskau wie das fff eines Riesenorchesters klingen lässt” – so erzählt er im Rückblick im Präsens; und bei einer solchen Seelenvibration glaubte er auch mit der „Seele“ der toten Dinge kommunizieren zu können³⁴. Es sollte sich freilich bald herausstellen, dass die so sinnlich unmittelbar geschilderte Klangvibration der Farbenspiele für den künstlerischen Ritt eines Blauen Reiters noch unzureichend war; sie bedurfte eines dialektisch vermittelten Begreifens. Also beginnt darauf die Geschichte seiner Bemühungen, diese Klänge – mit Kant zu reden: diese ästhetischen Ideen, den »Geist« des Stadtbildes Moskau – auf der Leinwand mit den Farben zum Ausdruck zu bringen. Dabei wagt er über die kantische Dialektik des Geschmacks hinauszugehen; wie Hegels »Geist« zur Selbstverwirklichung sich der welt-

³² Wiederholt spricht er dort von der »furchtbaren« Manifestation der mythischen Gewalt, die ihm zufolge im Ursprung der Rechtsordnung zu finden ist (II 188, 198).

³³ Auch Jeremy Elie Caslins umfassende Studie (*Kandinsky's Theory of Art: Hegel, the Beginnings of Abstraction, and Art History*, Mikrofiche, Ann Arbor, MI, 1998) konzentrierte sich auf die Analyse des hegelianischen Epochenbegriffs, so dass sie nur einen Aspekt der hegelianischen *Rückblicke* des Malers berühren konnte.

³⁴ *Rückblicke*, in: *Kandinsky 1901 - 1913*, Berlin, 1913, S. 5f. (*Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, Bern, 1980, S. 29f.).

historischen Entfremdung unterzogen hat, so objektiviert auch Kandinsky seine Wahrnehmungen durch die Auseinandersetzungen sowohl mit der Natur wie mit fremden Kunstwerken und Kulturen, um schließlich zur „abstrakten = absoluten Kunst“³⁵ zu gelangen. In diesem Endstadium wird aber der »Hegelianismus« seiner Dialektik fraglich. Wird der »Geist« – sollte dieser zum Schluss feierlich nach Moskau als einem »himmlischen Jerusalem« zurückkehren³⁶ – der Kunst ein absolutes Ende setzen, wie Hegels Dialektik es getan zu haben scheint? Oder zumindest das Ende der Malerei proklamieren? Der apokalyptische Gang des Malers wird, wie wir bald sehen, bei aller Annäherung an dieses Ende auch eine Entfernung davon aufweisen.

Die so idealistisch aufgefasste Laufbahn seines Geistes konnte auf jeden Fall nicht immer mit den historischen Tatsachen übereinstimmen; dazu hätte er aber – wie Hegel zu seiner als unstimmig erwiesenen Planetenbahntheorie – nur zu sagen gehabt: »um so schlimmer für die Tatsachen«. Also verraten seine *Rückblicke* z. B. nichts von der Tatsache, dass sein „innerer Klang“ zuallererst im Anblick von Cézannes Leinwand ertönte³⁷. Um sich als selbsternannter Kolorist konsequent von der kubistisch-linearen Abstraktion abheben zu können, erwähnt er dort die Begegnung mit Monet (vermutlich 1896 in Moskau) als das erste Ereignis auf dem Weg zur abstrakten Kunst. Vor Monets „Bild“, aus dessen impressionistisch schwebenden Farbeindrücken allein er auf den Gegenstand (Heuhaufen) nicht schließen konnte, begriff er die „früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging“ – d. h. die Kontrastwirkung der ungemischt nebeneinander gelegten Farben – und empfand, dass „ein kleines Teilchen meines Märchen-Moskau doch auf der Leinwand schon existierte“. Gleich darauf betont er aber, dass es die Musik von *Lohengrin* war, die ihm als „eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskau“ vorkam; auf die Geigen, Basstöne und Blasinstrumente sah er „alle meine Farben im Geiste“ so, als hätte „Wagner musikalisch »meine Stunde« gemalt“³⁸. Und lange suchte er vergeblich eine solche Kraft in seiner eigenen Malerei zu entwickeln. Zum Durchbruch kam er angeblich erst durch ein wissenschaftliches Ereignis: „Das war die weitere Teilung des Atoms. Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und

³⁵ Op. cit., S. 27 (*Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, S. 49).

³⁶ Zu dieser slawophilen Idee vgl. Matthias Haldemann, *Kandinskys Abstraktion*, München, 2001, S. 277ff.

³⁷ Es war in einer Cézanne-Besprechung, dass Kandinsky zum ersten Mal den Begriff „inneren Klang“ auf die Malerei anwendete (Eva Mazur-Kebrowski, *Apokalypse als Hoffnung*, Tübingen (u. a.), 2000, S. 66, 149ff; Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Kandinsky*, Bd. 2, Berlin, 2002, S. 227).

³⁸ *Kandinsky 1901 - 1913*, S. 9 (*Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, S. 32f.).

weich”³⁹. Denn erst dadurch konnte er seinen früheren Rembrandt-Schock (1889 in der Eremitage) verstehen – als eine Wirkung der “Teilung” der Bildfläche, deren zeitliche Dimension er früher nicht richtig hatte auffassen können:

“Rembrandt hat mich tief erschüttert. Die große Teilung des Hell-Dunkel, die Verschmelzung der Sekundärtöne in die großen Teile [...], die als ein Riesendoppelklang auf jede Entfernung wirkten und mich sofort an die Trompeten Wagners erinnerten, offenbarte mir ganz neue Möglichkeiten, übermenschliche Kräfte der Farbe an sich und ganz besonders die Steigerung der Kraft durch Zusammenstellung [...]. Ich sah, dass jede große Fläche an sich nichts Märchenhaftes enthielt, dass jede dieser Flächen ihre Abstammung von der Palette sofort bloßlegte, dass aber diese Fläche durch ihr entgegengesetzte andere Fläche tatsächlich eine märchenhafte Kraft gewann [...]. Ich [...] fühlte aber, dass dies doch eine mir fremde Kraft war. Ich fühlte andererseits ziemlich unbewusst, dass diese große Teilung [...] seinen Bildern eine Eigenschaft gibt, die ich bis dahin nie gesehen hatte. Ich empfand, dass seine Bilder “lange dauern”, und erklärt es mir dadurch, dass ich erst einen Teil dauernd erschöpfen musste und dann den anderen. Später verstand ich, dass diese Teilung ein der Malerei erst fremd und nicht zugänglich erscheinendes Element auf die Leinwand hinzaubert – die Zeit.”⁴⁰

Die “übermenschliche” Kraft und die „lange“ Dauer der hier besprochenen Bilder rühren nicht erst davon her, dass sie als Mythen- oder Heiligenbilder⁴¹ das Altertum mit der Gegenwart in Verbindung brachten, sondern von den Teilungen der Farbtöne; Kandinsky fand seine bisherige Klangvision übertroffen, da er die in dunklen Teilen der Leinwand verschmolzenen Sekundärtöne erst nach und nach in seine inneren Klänge übertragen konnte, obwohl er alles in einem Augenblick gesehen zu haben glaubte. In Rembrandts Farbtönen konnte er, trotz ihrer wagnerischen Klänge, nicht jenes “Teilchen meines Märchen-Moskau” wiederfinden; er ist »seiner« Moskauer Stunde entfremdet worden. Mit dem »Mauerfall« des Atoms verlor nämlich auch das Teilchen seiner Märchenstadt die Mauer, die Konturen. Einst glaubte er dort, ebenso wie vor seiner Palette oder vor Monets Heuhaufen, einzelne Farben unmittelbar nennen und aufzählen – “Rosa, lila, gelbe, weiße, blaue, pistaziengrüne, flammenrote Häuser, Kirchen” usw.⁴² – zu können, nun sind die Farben ebenso ihrer eigenen Namen beraubt wie »seine« Märchenstadt selbst; in unnennbaren Farben strahlend⁴³ muss das Stadt-Teilchen sich verwandeln, wie die neuentdeckten radioaktiven Elemente. Kandinsky, der von klein auf nur

³⁹ Ibid. Gemeint ist damit nicht (wie bisher angenommen) die Entdeckung der radioaktiven Strahlen (1896), sondern Rutherford / Soddis Theorie des Atomzerfalls und der Elementumwandlung (1902).

⁴⁰ Op. cit., S. 11f. (*Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, S. 34f.).

⁴¹ Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* (Bd. 1, S. 154f.) ziehen u. a. *Die Kreuzabnahme* (1634), *Die Danae* (1636), *Die heilige Familie mit Engeln* (1645) und *Der verlorene Sohn* (1660) heran.

⁴² Kandinsky 1901 - 1913, S. 5 (*Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, S. 29).

⁴³ Die (als „unsichtbar“ geltenden) radioaktiven Strahlen können trotzdem farbig erscheinen, wenn sie beim Durchdringen unseren Augapfel selbst färben.

die industriell fabrizierten und sauber etikettierten Farben gehandhabt hatte, lernte auf diese Weise bei dem alten Meister “ganz neue Möglichkeiten” der Farbensprache kennen; Rembrandts vorrangig erdfarbige Farbtöne, die – »abstrakter« als die »realistische« Farbigkeit der zeitgenössischen Russen (z. B. Repin)⁴⁴ – in der großen Helldunkelverteilung verschmelzen, lehrten ihn, den Klang der Farben nicht unmittelbar in ihren »eigenen« Namen zu nennen, sondern vermittelt der Tonunterschiede der entgegengesetzten Flächen wahrzunehmen.

Mit dieser Entfremdung beginnt seine Bemühung, die zweidimensionale Flächenteilung der Malerei – ähnlich wie in Hegels Schritt von der Malerei zur Musik (*Vorlesungen über die Ästhetik*) – in die eindimensionale Folge des Klangs aufzulösen. Von der *Empfindung* der sich messbar ausdehnenden »Dauer« zum *Verständnis* des innerlich wirkenden »Zaubers«, von »Teil« zu »Zeit«, verinnerlicht und verallgemeinert er die zuvor lokal und temporal begrenzte Kraft der Farben in den fast gereimten Wortklängen (Teil und Zeit sind übrigens auch etymologisch verwandt). Dadurch soll sein Geist, mit Hegel zu reden, die bloße Wahrnehmung verlassen und vom Stadium »Kraft und Verstand« über das »Selbstbewusstsein« zu der »Vernunft« übergehen. Zuerst versteht er sich bewusst als kommender Meister; gemäß dem Zeitgeist der Atomphysik sucht er den Zauber der »großen« Teilungen Rembrandts durch eine »unendliche« Teilbarkeit der Farbtöne zu überbieten:

“[...] Ich habe bloß drei oder vier solcher Bilder gemalt^[45], wobei ich in jeden Teil eine »unendliche« Reihe erst verborgener Farbtöne hineinstecken wollte. Sie mussten erst ganz versteckt [...] sitzen und nur mit der Zeit dem vertieften aufmerksamen Beschauer erst unklar und gleichsam prüfend sich zeigen und dann [...] mit wachsender, “unheimlicher” Kraft herausklingen. Zu meinem großen Erstaunen merkte ich, dass ich im Rembrandt-Prinzip arbeitete. Das war eine Stunde der bitteren Enttäuschung und des kneifenden Zweifels an eigenen Kräften”⁴⁶.

Mit einem bloß linearen Regress ins Unendliche ist sein Selbstbewusstsein in eine »schlechte Unendlichkeit« (Hegel) geraten; soweit er das Unendliche wie den unerreichbaren Endpunkt einer Linie versteht, bleibt sein Teilungsakt im Bereich des Endlichen, im “Rembrandt-Prinzip” verhaftet. — Ohne den alten Meister übertreffen zu können, hat er “zu der Zeit ganz besonders viel gearbeitet”, eben als »Knecht« im Sinne der Hegelschen Herr-Knecht-Dialektik. Sowohl im Atelier wie draußen:

“Das Wandern mit dem Malkasten mit dem Gefühl eines Jägers im Herzen empfand ich nicht als so verantwortlich, wie das Malen von Bildern, in denen ich schon damals halb bewusst, halb unbewusst das Kompo-

⁴⁴ Vgl. op. cit., S. 9. (*Die ges. Schr.*, Bd. 1, S. 32). Rembrandt bevorzugte bekanntlich Erdfarben, die sich als lange haltbar erwiesen hatten.

⁴⁵ Welche Bilder damit gemeint sind, ist nicht genau zu bestimmen (vgl. die Vermutung der Herausgeber der *Gesammelten Schriften*, Bd. 1, S. 155).

⁴⁶ Op. cit., S. 12 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 35f.).

sitionelle suchte. Bei dem Wort Komposition wurde ich innerlich erschüttert und stellte später zu meinem Lebensziel, eine "Komposition" zu malen. Dieses Wort selbst wirkte auf mich wie ein Gebet."⁴⁷

Das äußere Wandern auf der Jagd nach einer bildwürdigen Ansicht ist »unverantwortlicher« als das Wort Komposition, das "wie ein Gebet", wie eine fromme Antwort auf das Wort des Schöpfers, Anspruch auf Erlösung erhebt; die "Komposition" möge, anders als der einseitige Todesschuss eines Jägers, eine beiderseitig belebende Setzung der Farben sein, worin die endlosen Herr-Knecht-Gegensätze (Entgegensetzungen verborgener Farbtöne) sich aufheben sollen. Als eine Alternative zum äußeren Wandern taucht nun ein innerliches Wandern auf: die Erinnerung an seine ethnologischen Erfahrungen. Er studierte neben Ökonomie auch Jura und Ethnographie. Beeindruckt wurde er dabei zum einen von dem neuen Bauernrecht, das den gleich nach Emanzipation "unerwartet politisch reif" gewordenen Bauern eine partielle Selbstbestimmung (ein eigenes Gericht) gewährte; in dessen "biegsame[r]" Justizordnung glaubte er eine Basis für die christliche Innerlichkeit (eine Alternative zur äußerlichen Strenge des römischen Rechts)⁴⁸ zu finden. Wichtiger noch war aber für ihn die Feldarbeit (Forschung über die Spuren heidnischer Glaubenselemente im Gouvernement Wologda), wobei er "im Bilde mich zu bewegen, im Bilde zu leben" lernte; wenn er nämlich dort in ein Bauernhaus eintreten wollte, wurde er von einem „unerwarteten Bilde“ überrascht:

"Der Tisch, die Bänke [...] und jeder Gegenstand waren mit bunten, großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder [...]. Die "rote" Ecke ("rot" ist altrussisch gleich "schön") dicht und ganz mit gemalten und gedruckten Heiligenbildern bedeckt, davor eine kleine rotbrennende Hängelampe, die wie ein wissender, diskret-leise sprechender [...] Stern glühte und blühte. Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war [...]. / Ich habe viel skizziert – diese Tische und verschiedene Ornamente. Sie waren nie kleinlich und so stark gemalt, dass der Gegenstand sich in ihnen auflöste. [...] / Wahrscheinlich [...] durch diese Eindrücke verkörperten sich in mir die weiteren Wünsche, Ziele meiner eigenen Kunst. Ich habe viele Jahre die Möglichkeit gesucht, den Beschauer im Bilde "spazieren" zu lassen, ihn zu der selbstvergessenen Auflösung im Bilde zu zwingen."

Die Wände und Gegenstände umgaben ihn als "Malerei" und luden ihn zu einem ekstatischen Zutritt ein. Hier findet er in einer heidnisch-christlichen Glaubensverschmelzung, in der Weisheit einer diskret-leise sprechenden Lampe, eine glückliche Einstimmigkeit über das Urteil: »dies Rot ist schön«. Die Volkskunst steht hier "auf ihrem richtigen Boden und in ihrer urwüchsigen Form"⁴⁹, fühlt er; wie das Gerichtsurteil in der Selbstbestimmung der befreiten

⁴⁷ S. 13 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 36).

⁴⁸ Anders als das römische *jus strictum* erlaubte dieses Gesetz den Bauern, die Streitigkeiten bis zu gewissen Grenzen durch ihr eigenes Gericht zu lösen und auch das Strafmaß für die kriminellen Vergehen "je nach dem Menschen" zu ändern; op. cit., S. 8, 26 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 31, 48).

⁴⁹ S. 14f. (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 37f.)

Hörigen seine Wurzel wiederfand, so fand hier auch das Geschmacksurteil dessen innere Basis. Diese Basis war es, die der Maler in jenem individuellen Herr-Knecht-Kampf vermissen hatte. Das Gefühl dieser innigen Einstimmigkeit – das Gefühl, das ihn später in verschiedenen Kirchen und Kapellen “vollkommen klar lebendig” ergreifen sollte⁵⁰ – ist es, das in einer “Komposition” abstrakt wiederaufleben soll.

An dieser rot-schönen Ecke der Erinnerung erfolgte also eine Wende. Errötend im Lampenlicht, dessen Flüsterton vernehmend, löst sich das Selbstbewusstsein des ethnographischen Wanderers auf; befreit von der geistigen Knechtschaft lernte er eine feste innere Basis für ein äußerlich biegsames Geschmacksurteil kennen. Das Ziel war also nicht mehr die endlose Farbtonteilung, sondern die Selbstauflösung desjenigen, der bisher die unendliche Farbtonreihe seiner Bilder durchkalkulieren zu müssen glaubte; nicht durch die bewusste Entgegensetzung der Farbtöne, sondern erst durch eine selbstvergessene Versetzung in rote, schöne Farbtöne wird die Komposition als die dialektische Zusammensetzung der Farben vernehmlich.

Mit dieser Aufhebung des Selbstbewusstseins in der »Vernunft« gewann er allmählich die “Fähigkeit, die malerischen Formen rein, abstrakt zu erleben, immer tiefer in diese unermesslichen Tiefen sich zu vertiefen”. Nunmehr kamen “alle Formen, die ich je brauchte, [...] »von selbst«, sie stellten sich fertig vor meine Augen”⁵¹. Bevor er aber gelernt hat, “diese Bildungskraft etwas zu beherrschen”, wurde er oft durch die so *äußerlich* vor den Augen fertig gestellten Bilder gestört. Erst “vor einigen Jahren” konnte er diese Bildungskraft “auf einen anderen Weg” leiten und sich ins “innere Leben der Kunst” so weit vertiefen, dass er “oft an äußeren Erscheinungen vorbeiging, ohne sie zu bemerken”⁵². Das ist allerdings, wie es in der hegelianischen Dialektik immer der Fall ist, keine absolute Neuheit; im Rückblick entdeckt er diese Fähigkeit bereits in seiner Jugend “in embryonaler Form” wieder. Es handelt sich um das “Erlebnis der aus der Tube kommenden Farbe”, das er um 1880, 13- oder 14-jährig, vor seinem ersten eigenen Ölfarben-Malkasten gehabt hat. Die dabei innerlich-vernehmlich belebten Farben – “jauchzend, feierlich, nachdenklich, träumerisch, [...] an und für sich lebendig, selbständig [...]“, so beschreibt er ihren Eindruck⁵³ – entwickeln anschließend die Kraftspiele miteinander auf der Palette:

“Manche liegen da als schon ermattete [...] tote Kräfte und lebende Erinnerungen an die vergangenen, nicht vom Schicksal gewollten Möglichkeiten. [...] In der Mitte der Palette ist eine sonderbare Welt der Reste [...], die aus dem Willen zu den schon gemalten Bildern entstand, auch durch Zufälligkeiten, durch das rätselhafte

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ S. 15f. (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 38f.)

⁵² S. 16f. (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 39f.)

⁵³ S. 17f. (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 40).

Spiel der dem Künstler fremden Kräfte bestimmt und geschaffen wurde. Und diesen Zufälligkeiten habe ich viel zu verdanken: sie haben mich mehr als irgendein Lehrer oder Meister gelehrt. [...] Die Palette, die aus den genannten Elementen besteht, die selbst ein "Werk" und oft schöner als irgendein Werk ist, soll für die Freuden, die sie bietet, gepriesen sein. [...] Ich hörte manchmal ein Zischen der sich mischenden Farben. Es war wie ein Erlebnis, das man in der geheimen Küche des geheimnisumhüllten Alchimisten hören könnte",⁵⁴.

Seine eingangs erzählte, von Monet angeregte Entdeckung der "Kraft der Palette" (um 1896) war in Wirklichkeit eine Neuentdeckung (modernistische Aufklärung) der hier mystifizierten Farbenalchimie. Hier aber weist sein Rückblick einen dialektischen Fortschritt auf; vom "Teilchen meines Märchen-Moskau", das er bei Monet auf der Leinwand zu finden glaubte, ist hier nicht mehr die Rede, sondern bloß von einem "Werk", dessen Schönheit als eine allgemein mitteilbare "gepriesen" werden soll. Der Erzähler kam also aus seiner Märchenstadt heraus und setzte sich mit den ihm fremden Kräften auseinander. Er erlebt nun das Malen als einen Kampf mit den "lebendig" auf der Palette gelandeten Farben; manche davon müssen verunreinigt oder verdrängt werden, damit sie als die Grundlage für das Leben kommender Farbenkombination dienen können. Die Palette, die „oft schöner als irgendein Werk ist“, muss als ein bloßes Werkzeug weiter beschmiert werden, damit der Maler immer weiter ins "innere Leben der Kunst" eindringen kann. Dass er bei diesem Zerstörungsakt die „nicht vom Schicksal gewollten Möglichkeiten“ der Farben nur in seiner Erinnerung lebendig aufbewahren kann, tut ihm leid. Ebenso schmerzhaft ist auch die Befleckung der reinen weißen Leinwand:

"[...] So habe ich gelernt, mit der Leinwand zu kämpfen, sie als ein meinem Wunsch (= Traum) widerspenstiges Wesen kennen zu lernen und sie gewalttätig diesem Wunsch zu beugen. Erst steht sie wie eine reine, keusche Jungfrau mit klarem Blick und mit himmlischer Freude da—diese reine Leinwand, die selbst so schön wie ein Bild ist. Und dann kommt der wünschende Pinsel, der sie [...] allmählich, mit der ganzen, ihm eigenen Energie erobert, wie ein europäischer Kolonist, der in die wilde Jungfer Natur, die noch keiner berührte, mit Axt, Spaten, Hammer, Säge eindringt, um sie seinem Wunsch entsprechend zu biegen. Ich habe es allmählich gelernt, den widerspenstigen weißen Ton der Leinwand nicht zu sehen, ihn nur für Augenblicke (als Kontrolle) zu bemerken, statt in ihm die Töne zu sehen, die ihn erst ersetzen müssen".⁵⁵

In der russischen Ausgabe von 1918 musste er die beiden mittleren Sätze über "Jungfrau" und "Pinsel" streichen; sonst wäre ihm »gegenrevolutionärer Imperialismus« vorgeworfen worden (heute wäre von »europäischem Phallozentrismus« die Rede). Bemerkenswert ist hier aber nicht der banale Machismo des blutjungen Malers. Das Bild der Vergewaltigung zeigt erstens seine Faszination für die »Reinheit« der unbemalten Leinwand, die zum Zeitpunkt von 1880 einen deutlichen Vorsprung vor dem Zeitgeschmack aufwies; der Moskauer Schuljunge über-

⁵⁴ S. 18 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 40f.).

⁵⁵ S. 18f. (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 41)

sprang hier, mit Kant zu reden, bereits die ästhetische Idee des Postimpressionismus (Belebung der ungemischten Farben) und legte der unbemalten Leinwand (wie einem fertigen Werk) einen »Geist« unter, der ihm “mit klarem Blick” erwiderte. Er musste aber auch über diesen proto-postmodernen »Geist« der Readymade – über ein vorschnelles Ende der Malerei – hinausgehen⁵⁶; er konnte nicht umhin, diesen für das innere Leben der werdenden Komposition aufzuopfern. Um den Verlust der schönen „Jungfer“ ertragen zu können, hat er „allmählich gelernt“, sie beim Malen mit einem andersartigen Blick zu betrachten; er lernte hauptsächlich an die *werdende* Farbenkomposition zu denken, damit er sich bei der Arbeit nicht durch die äußerlich auffallenden Kontraste zwischen dem verlorengehenden Weiß und den aufzutragenden Farben ablenken lassen musste⁵⁷. – Was für eine Komposition sollte dabei den Verlust der Schönheit begleichen? Es muss eine erhabene Vision der Katastrophe sein; dies macht er in dem unmittelbar darauf folgenden Passus deutlich:

“Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind [...]. Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluss eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.”⁵⁸

Der Künstler könne die schöne »Jungfer Natur« nicht in ihrer Reinheit gewinnen; das ihm versagte naturverbundene Dasein müsse er durch einen erhabenen männlichen Geist begleichen oder übertreffen... – Das ist der seit Schiller verbreitete Künstlerstereotyp. Kandinskys Kosmogonie sieht diesem verwandt aus, bleibt aber nicht bei einer »sentimentalischen« Zielsetzung à la Schiller; während dieser sein Verdienst darin sah, der kantisch unbestimmt im Erhabenen spielenden Vernunft eine männliche Bestimmung auferlegt zu haben, findet Kandinsky es nötig, das erhabene Spiel der Vernunft so auszuweiten, dass er darin eine kosmogonische *Zusammenstimmung* vernehmen kann. Denn erst dadurch können die subjektivistischen Schranken der Kant-Schillerschen Ästhetik überwunden werden. Subjektive Urteile

⁵⁶ Th. de Duve sieht hierin Parallelen zur Vermählung der Jungfrau, die zeitgleich (1912/13) auf Duchamps Leinwand stattfand (*Nominalisme pictural*, Paris, 1984, S. 177ff.; *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass. / London, 1996, S. 156ff.). Er weist zu Recht darauf hin, dass bislang kein bedeutender Künstler gewagt hat, eine unbemalte Leinwand wirklich als ein »Werk« zu zeigen. Er betrachtet allerdings Kandinskys Farbensemiologie hauptsächlich nach dessen *Über das Geistige* und nicht nach den *Rückblicken*, wo der Maler sich mit einer dialektischen Synthesis der entfremdeten anonymen Farben beschäftigte.

⁵⁷ Um diese Forderung zu verdeutlichen, paraphrasiert er in der russischen Ausgabe den etwas zweideutigen vierten Satz so: “Ich habe es allmählich gelernt, nicht den halsstarrigen und eigensinnigen weißen Ton der Leinwand zu sehen (oder ihn nur für Augenblicke als Kontrolle zu bemerken), sondern statt seiner diejenigen Farbtöne zu sehen, die ihn ersetzen müssen”; *Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 163 (nach der Übersetzung durch die Herausgeber).

⁵⁸ *Kandinsky 1901 - 1913*, S. 19 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 41).

über das Schöne sollen dadurch biegsam werden; was einmal wie ein unwiederbringlicher Verlust des Schönen aussah, soll mit Gewalt (durch Werkschöpfung qua Weltschöpfung) dialektisch aufgehoben werden.

Kein Wunder also, dass er bei seinem entscheidenden Schritt zur Abstraktion (1910-14) vorzüglich Motive der kosmogonischen Katastrophe in Anlehnung an die russischen Ikonen oder an die bayrische Hinterglasmalerei behandelte; die unerfüllt verdrängten Möglichkeiten der entfremdeten anonymen Farben sollen nämlich nach dem christologischen Muster innerlich wiederbelebt werden, wobei auch die alten Ikonen innerlich (als äußerliche Formen aufgelöst) aufleben sollen. Das aufgehende Reich der abstrakten Kunst darf nicht ohne Zusammenhang mit dem Reich der Naturformen bleiben; die Werkschöpfung muss, sollte sie auch Weltschöpfung sein, auch den Zusammenhang der beiden Reiche erhellen.

Wie soll nun dies alles erfolgen? Wenn er anschließend im Text *Rückblicke* sein jahrelanges zeichnerisches Ringen mit den Naturformen – Unannehmlichkeiten im Aktzeichnenkurs, das Formerlebnis im Anatomiekurs und den Umgang mit seinen Lehrern, vor allem mit Franz Stuck, dem wenig farbempfindlichen »Meisterzeichner« der Zeit – schildert⁵⁹, rückt er in die Nähe der benjaminschen Raumpolarität. Denn er vergleicht seine damalige Situation mit einem »Affe[n] im Netz: die organischen Gesetze der Konstruktion umwickelten mich in meinem Wollen und nur durch große Mühen, Anstrengungen und Versuche habe ich diese »Mauer vor der Kunst« umgeworfen». Er sah sich nämlich – wie jener infantile Erzähler in *Tiergarten* – mit den statuenhaft posierenden Artgenossen konfrontiert, ohne dass er sich als Künstler mündig fühlen konnte. Der Aktzeichnenkurs war wie ein Schlachtfeld; unter den Artgenossen verschiedener Herkunft – die z. T. ärmer zu sein schienen als die für bescheidene Stundenlöhne stehenden Modelle – musste der nicht mehr so junge, auch zeichnerisch nicht hervorragend begabte »Affe« sich als Künstler behaupten können, d. h. aus diesen nicht unentgeltlichen Naturerscheinungen Kapital schlagen können. Sonst bliebe er anonym im »Bannkreis« des aussichtslosen Bohemedaseins gefangen. Kandinsky, der einst als Volkswirtschaftler die päpstliche Antwort auf die verschärfte Arbeiterfrage genau erforscht hat⁶⁰, rekuriert also auch als Maler auf die Trinitätslehre, wenn er endlich die zeichnerische Grenze überschritten zu haben glaubt:

„So trat ich endlich in das Reich der Kunst, das der Natur, der Wissenschaft, der politischen Lebensform usw. gleich ein Reich für sich ist [...] und mit den anderen Reichen zusammen im letzten Grunde das große Reich bildet, das wir nur dumpf ahnen können. / Heute ist der große Tag einer der Offenbarungen dieses

⁵⁹ Op. cit., S. 20-23 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 42-45).

⁶⁰ Vgl. seine Rezension *Le minimum de salaire et l'encyclique »Rerum Novarum« par Mgr Sébastien Nicotra* (um 1893), in: *Wassily Kandinsky Gesammelte Schriften 1889-1916*, München, 2007, S. 92-103.

Reiches. Die Zusammenhänge dieser einzelnen Reiche wurden wie durch einen Blitz beleuchtet [...]. Dieser Blitz ist das Kind der Verdüsterung des gestrigen Himmels, der schwarz, erstickend und tot über uns hing. Hier fängt die große Epoche des Geistigen an, die Offenbarung des Geistes. Vater - Sohn - Geist”⁶¹.

Christus stürzte nicht einfach “das alte materielle Gesetz” (“töte nicht”, “sei nicht unkeusch” usf.), sondern fasste es “geistig” auf und ließ uns es “auch in der abstrakteren Form der Gedankensünde” erleben⁶² (daraus folgt u. a.: “absolutes Verbrechen existiert nicht. [...] nicht die Tat (Reales), sondern ihre Wurzel (Abstraktes) bildet Böses (und Gutes)”⁶³). Ebenso hat auch dieser “Blitz” der Offenbarung die alte oder fremde Kunst nicht bloß zerschlagen, sondern brachte “mit blendendem Licht neue Perspektiven”⁶⁴ zu ihr. – Mit dieser Erleuchtung ist dem Maler das Potential der Farben klar geworden, das in der alten Kunst noch verborgen oder unerfüllt blieb; auch sein altes Vergehen gegenüber den Farben und der weißen Leinwand soll im neuen Licht innerlich und abstrakt ausgeglichen werden. Der Maler macht sich diese inneren Möglichkeiten des Alten oder des Fremden allmählich zu eigen:

“Es [...] fielen allmählich die nebensächlichen Forderungen, die ich der Kunst stellte. Sie fallen zugunsten nur einer einzigen Forderung: der Forderung des inneren Lebens im Werke. [...] Ich bemerkte, dass diese Kunstanschauung [...] die nötigen Elemente zum Empfang der »dritten« Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt./ [...] Ich verstand mit der Zeit, dass meine langsam weiter entwickelte (teilweise eroberte) Duldsamkeit fremden Werken gegenüber mir in keiner Weise schadet [...]. Die Fähigkeit, fremde Werke zu erleben (was natürlich auf eigene Art geschieht und geschehen muss), macht die Seele empfindlicher, vibrationsfähiger, wodurch sie sie bereichert, erweitert, verfeinert und zu eigenen Zwecken immer geeigneter macht”⁶⁵.

Tradition und Moderne, Realistik und Abstraktion, alle Spaltungen ums Geschmacksurteil sollen sich in der Vibration des »inneren Klangs« miteinander versöhnen. Rembrandts Tonverteilung, Monets Farbendynamik, die Buntheit der russischen, heidnischen oder bayrischen Heiligenbilder – aus all diesen soll der Maler die verborgenen oder verdrängten Möglichkeiten der Farben oder der farbigen Formen als ihr »inneres Leben« aufnehmen.

Die im selben Bildband kommentierte *Komposition VI* (1913, R/B 464, Moskau⁶⁶) entstand aus diesen Bemühungen. Ihr lag sein Hinterglasbild *Sintflut* (1911, R/B 425⁶⁷) zugrunde. Dort

⁶¹ Kandinsky 1901 - 1913, S. 23 (*Ges. Schr.*, Bern, 1980, Bd. 1, S. 45).

⁶² S. 24 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 46).

⁶³ S. 26 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 48).

⁶⁴ S. 24 (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 46).

⁶⁵ S. 25f. (*Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 47f.)

⁶⁶ Abbildung: [???????? ???? - "???????? VI". 1913 ?](#) (Wikipedia „Kandinsky“: Russisch)

⁶⁷ Abgebildet in R/B; Maß und Verbleib unbekannt.

waren die “mit lustigen äußeren Ausdrücken” vermengten Formen – “Akte, Arche, Tiere, Palmen, Blitze, Regen usw.” – volkstümlich dargestellt. Als das Glasbild fertig wurde,

“entstand in mir der Wunsch, dieses Thema für eine Komposition zu bearbeiten. [...] Auf einigen Skizzen löste ich die körperlichen Formen auf, auf anderen versuchte ich den Eindruck rein abstrakt zu erreichen. Es ging aber doch nicht. Und das kam nur daher, weil ich dem Ausdruck der Sintflut selbst unterlag, statt dem Ausdrucke des Wortes “Sintflut” zu gehorchen. Nicht der innere Klang, sondern der äußere Eindruck beherrschte mich. [...] Ich erinnerte mich an eine Schlange, der es nicht recht gelingen wollte, aus der alten Haut zu kriechen. [...] / So klebte auch an mir andert halb Jahre das dem inneren Bild fremde Element der Katastrophe, die Sintflut heißt.”⁶⁸

Die „lustigen äußeren“ Ausdrücke konnten nicht aufgelöst werden, soweit der „Ausdruck der Sintflut selbst“ mit den gefletschten Zähnen des brüllenden Tiers (rechts in der Mitte) vorherrschend war; die Sintflut kam dem Maler – um mit Benjamin zu reden – mit einem lästig grinsenden »Bedeutungsschein«⁶⁹ vor. Solange ihm der Nachklang der scheinbar aufgelösten Formen sich noch vordrängte, fühlte er sich dem »äußeren« Eindruck der Sintflut verhaftet, wie eine Schlange ihrer alten Haut. Zur »Aushäutung« benötigte er einen Schlangenzug der Entäußerung – die Wanderausstellung des Blauen Reiters, wobei er sich voll an dem Fluch und der Missachtung der Öffentlichkeit zu reiben hatte; als das Glasbild endlich aus der Berliner Tiergartenstraße zurückkam⁷⁰, versetzte es ihm erneut einen “inneren Chock”:

“Jedesmal erschütterten mich wieder erst die Farben, dann das Kompositionelle daran und die zeichnerische Form selbst ohne Bezug auf den Gegenstand. Dieses Glasbild war von mir getrennt. Es war mir merkwürdig, dass ich es gemalt habe. Und es wirkte auf mich so, wie manche objektive Gegenstände oder Begriffe, welche die Kraft haben durch eine Seelenvibration in mir rein malerische Vorstellungen zu wecken”⁷¹.

Die Formen ließen sich nicht mehr mit den bekannten Namen („Arche, Tiere, Palmen...“) aufzählen, sie kamen ihm wie eine Reihe Übersetzungsbedürftiger Komposita vor, in der Textur der vibrierenden Farbtöne; der äußeren Artikulation entfremdet liegen sie nun wie eine fremde »Urschrift« da (man denke z. B. an die „Ur- oder Naturschrift“ der elektrochemisch

⁶⁸ S. 35.

⁶⁹ In Exkurs(ion) 3.1 betrachten wir diesen sprachphilosophischen Begriff Benjamins. – Mit Freud aber könnte man vielleicht sagen: das Ich des Malers sah sich von der väterlichen Tradition (wenn nicht von der akademischen, so doch von der Tradition der volkstümlichen Hinterglasmalerei) äußerlich beherrscht, ohne eine innerliche Verständigung mit dem akustisch gebietenden Über-Ich zu erzielen.

⁷⁰ Dieses Glasbild konnte nämlich nicht die sieben Stationen mit durchwandern; es trat erst an der dritten, d. h. bei Walden hinzu und musste auf der Stelle »kriechen« – es wurde zur weiteren *Sturm*-Schau zurückbehalten (vgl. Christine Hopfengart (Hg.), *Der Blaue Reiter*, Kat.-Bremen, Köln, 2000, S. 65). Sein weiterer Verbleib ist unbekannt.

⁷¹ *Kandinsky 1901 - 1913*, S. 35f.

konzipierten Klangfigur J. W. Ritters, die Benjamin 10 Jahre später faszinieren sollte⁷²). Erst auf ihren erschütternden Klang hin konnte Kandinsky – um weiter mit Benjamin zu reden – die »Bedeutung« des Wortes „Sintflut“ in dessen »virtuellem Wortbild«⁷³ weitersuchen; anhand der nunmehr »ausdruckslos« zerbrochenen Formen des Glasbildes sah er ein, »wie weit ihr Verborgenes von der Offenbarung entfernt« war (*Die Aufgabe des Übersetzers*; IV 14). Im Anblick dieser unermesslichen Entfernung passte der Maler das kompositionelle Gleichgewicht des Bildes der bestellten breiteren Leinwand neu an; von den zwei kompositorischen „Zentren“ des Bildes wurde das rechte (wo ein brüllendes Tier dargestellt war und jetzt „grobe, rot-blaue“ Formen mit „scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien“ zu sehen sind) nach rechts oben verschoben. Zwischen diesem und dem linken Zentrum (wo früher eine Frau, jetzt „zarte, rosige, etwas zerschwommene“ Formen zu sehen sind) des neuen Bildes entdeckt Kandinsky das „Hauptzentrum“:

„Hier schäumt die rosa und weiße Farbe so, dass sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus. [...] Der in dem Dampf stehende Mensch ist weder nahe, noch weit; er ist irgendwo. Dieses „Irgendwo“ des Hauptzentrums bestimmt den inneren Klang des ganzen Bildes.“⁷⁴

Wir wollen jetzt nicht in Länge beschreiben, wie er in dieser recht komplizierten Komposition die genannte optische Schwebe erzeugt hat. Betrachten wir nur die Wirkungen einiger farbiger Formen, die den dampfenden Hauch des Wortes Sintflut ausmachen sollen; Kandinsky macht uns vor allem auf die Übergänge zwischen Schwarz (Braun), Rosa und Blau aufmerksam:

„Um die zu dramatisch klingende Handlung der Linien zu mildern, d. h. um das zu aufdringlich sprechende dramatische Element zu vertuschen (ihm einen Maulkorb anzulegen), ließ ich auf dem Bild eine ganze Fuge von verschieden gefärbten Rosaflecken sich abspielen. Sie kleiden die große Unruhe in große Ruhe und objektivieren den ganzen Vorgang. Diesen feierlich ruhigen Charakter unterbrechen andererseits verschiedene blaue Flecken, die innerlich warm wirken. Das warme Wirken der an sich kalten Farbe steigert also das dramatische Element in einer wieder objektiven und vornehmen Art. Die ganz tiefen braunen Formen [...] bringen eine abgestumpfte und sehr abstrakt klingende Note, die an das Element des Hoffnungslosen erinnert. Grün und Gelb beleben den Seelenzustand und geben ihm die fehlende Aktivität.“⁷⁵

In dem Kontrast von kleinen Formen und großen Linien herrschte immer noch der Nachklang der Gegenständlichkeit: das beunruhigende Gebrüll der ertrinkenden Tiere. Es wurde durch

⁷² *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I 387ff. Näheres zu Ritters Klangfiguren vgl. ders.: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Heidelberg, 1810, S. 58, 162f, 199, 212f, 225ff; § 92, § 252, § 315, § 340 sowie „Anhang“ (vgl. auch Caroline Welsh, *Hirnhöhlenpoetiken*, Freiburg, 2003).

⁷³ Näheres zu diesem Begriff vgl. Exkurs(ion) 3.1.

⁷⁴ *Kandinsky 1901 - 1913*, S. 37.

⁷⁵ *Op. cit.*, S. 37f.

die "Fuge" oder durch die klanglichen Fluchtwege der verschiedenen Rosaflecke gedämpft und übertönt. Die Komposition lässt uns aber auch diese Kontrastdämpfung nicht ruhig feiern; die teils hinter, teils vor den Rosaflecken auftretenden Blauflecke „unterbrechen“ die dem Rosa gewohnheitsgemäß zugeschriebene Feierlichkeit. Das Hauptzentrum schäumt unlokalisierbar, umgeben von diesen vor- und zurücktretenden Farbflecken. Die tiefbraune wolkig-abstrakte Verdüsterung, die auch mit dem »abstrakten« Dunkel Rembrandts zu vergleichen ist, mag uns an das »Hoffnungslose« des im Glasbild dargestellten Gewitters erinnern, ist aber keine Wiedergabe desselben; sie öffnet sich auch anderen Möglichkeiten, indem sie hie und da zu Rosa, Gelb, Grün oder Blau übergeht. Der Übergang zur Erleuchtung ist hier nicht (wie im Glasbild) einem als solchem erkennbar einschlagenden Blitz abzulesen; das Überbleibsel der Blitzstrahlen macht nur noch ein unauffälliges Bindeglied der farbigen Formen aus, die um das Hauptzentrum herum kreisend auf einen möglichen Umschwung der ganzen Katastrophe hindeuten.

Die Umwälzung der farbigen Formen lässt uns also nur abstrakt das Eingreifen eines erlösenden Wortes erwarten. Wie ist es zu *vernehmen*? Anders als der Schlussakkord Rot des Märchen-Moskaus, anders aber auch als die »rot-schön« flüsternde Lampe des alten Bauernhauses, sehen wir nun das schwebende Rosa in dem Augenblick schäumen, wo der Schöpfungsgeschichte zufolge der Einklang der Sprache bald in hunderte von wirren Wortlauten zerfallen sollte. Der Betrachter, der nach der Sprachverwirrung auf einen »inneren Klang« dieser Komposition horcht, kann nur virtuelle Beziehungen zwischen Bild und Wort postulieren. Er wird zuerst nur verschiedene Widersprüche hören; auf der Suche nach dem Ort, wo die widersprüchlichen Klänge sich ergänzen und in eine Symphonie auflösen sollen, wird er sich, vor oder in dem Bild hin und her »spazierend«, in eine dynamische Umkehr der Szene versetzen:

„Die Glattheiten und Roheiten und andere Griffe in der Behandlung der Leinwand selbst habe ich hier in hohem Maße angewandt. Deshalb bekommt der Beschauer neue Erlebnisse, wenn er auch nahe vor die Leinwand tritt. / So sind alle und auch die sich widersprechenden Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so dass [...] das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein inneres rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. [...] / Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständig und im Klang abgetrennt lebendes Loblied, wie ein Hymnus der Entstehung, die dem Untergang folgt.“⁷⁶

Ein "inneres rein malerisches" Wesen liegt nicht fertig vor; wir Betrachter sollen es erst spazierend hervorbringen, mit der Ahnung von weiteren Umwälzungen. Die Macht Gottes oder die Macht unserer sittlichen Ideen, die sich subjektiv in der erhabenen Gewalt der dissonanten

⁷⁶ S. 38.

oder atonalen Klänge darstellt, kann nur in ihrer Negativität eine objektiv kosmologische Bestätigung erhalten.

Diese kompositorische Dialektik ist – soweit sie auf der Negativität der apokalyptisch-vergänglichen Übergänge beharrt – wohl nur gewissen Linkshegelianern willkommen; von Hegels Rechtsphilosophie her gesehen bliebe Kandinskys abstrakt verinnerlichter Begriff von Recht und Sünde immer noch unter der “Fessel irgendeines Abstraktums, das nicht zum Begriffe befreit ist”. Denn der Maler will nur vor seiner Leinwand, vor den »irgendwo« schäumenden Rosatönen, die Offenbarung des Geistes vernehmen, ohne sie hier und jetzt als Wirklichkeit aufzufassen, ohne “die Vernunft als die Rose im Kreuze der Gegenwart zu erkennen und damit dieser sich zu erfreuen”; er bleibt der “Vernunft als selbstbewusstem Geiste” verhaftet und gelangt nie zur “Vernunft als vorhandener Wirklichkeit”⁷⁷. Das Abendrot über der Stadt, die auf Kandinskys Leinwand als ein himmlisches Jerusalem eingeweiht werden will, ist nicht reif für jenes abendliche Grau, in dem der spreeathenische Staatsphilosoph die Eule der Minerva grau zu malen wusste. – Wie sollen wir mit Benjamin die Dialektik dieses apokalyptischen Übergangs auffassen?

2.2.3 Der Geist der Abstraktion und die Asymmetrie der Geschichtserkenntnis

Es ist durchaus denkbar, dass Benjamin bei seiner sprachphilosophischen Bibelauslegung (*Über Sprache*, 1916; dieser Text entstand kurz nach der zweiten Berliner Kandinsky-Ausstellung) Anregungen von der apokalyptischen Sprachauffassung des Malers erhalten hat. Denn er sah dabei in der Schöpfungsgeschichte (vom Sündenfall bis zur Sprachverwirrung) den Entwicklungsprozess der „Abstraktion als eines Vermögens des Sprachgeistes“; nicht nur die vom adamitischen Dingbezug abstrahierenden Erkenntnisurteile der gefallenen Menschen, sondern auch das „richtende Wort“ Gottes, das die Menschen vom Paradies verstieß, müssen ihm zufolge die „abstrakten Sprachelemente“ in sich geborgen haben (II 154). Und wie Kandinsky sich um die Überbrückung zwischen Kunst (Malerei) und Natur (zeichnerischen Formen) bemüht hat, so thematisiert auch Benjamin die Beziehung zwischen der Kunst und der stummen Natursprache; demnach ist die „Sprache der Kunst“ als „eine Übersetzung der Sprache der Dinge“ aufzufassen und zugleich „in tiefster Beziehung zur Lehre von den Zeichen“ zu betrachten – und diese „Zeichen“ waren es, die in der Sprachverwirrung zu den „bloßen

⁷⁷ Vorrede zu *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821), in: G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 7, 4. Aufl., FfM, 1995, S. 26f.

Zeichen“ herabgesetzt worden sein sollen (II 153, 156). Ein wichtiger Anlass zu dieser Betrachtung dürfte seine Kandinsky-Erfahrung gewesen sein⁷⁸.

Das Vorhaben des Malers: den inneren Klang des Wortes Sintflut zu vernehmen, war von Benjamin her gesehen ein Versuch, die von der Katastrophe heimgesuchte stumme »Dingsprache« auf die »Sprache der Kunst« zu übersetzen. Und dieser Versuch wurde nicht nur deshalb erschwert, weil der Maler sich durch die „äußeren“ Ausdrücke seiner »Erkenntnisprache« („Arche“, „Tiere“ usw.) ablenken lassen musste, sondern schon deshalb, weil die Sintflut selbst mit einem »äußerlich« urteilenden richtenden Wort Gottes ausgebrochen war. Seine Übersetzungsarbeit ähnelte dem mühevollen Ackern des verfluchten Adam, denn auch die Malerei war die Arbeit an der »Erde«; jeder Maler hatte selber die Dingsprache der Erde – Farbstoffe aus Stein, Pflanze, Schnecke usw. – sammeln und auf eine geheime, ihm eigene Weise zubereiten müssen. Die Maler der Moderne durften zwar bequem mit fabrizierten Tuben arbeiten, sollten sich aber umso konsequenter deren »Sprachverwirrung« – der semiologischen Arbitrarität der Farben – konfrontieren. Kandinsky verglich sich daher mit einer vergeblich umherkriechenden Schlange, als hätte er die Folgen des Sündenfalls am eigenen Leib erlitten. Sein Fehler lag von Benjamin her gesehen nur darin, dass er zu einer einseitig christlichen Darlegung der Geschichte neigte.

Als Dialektiker kannte er zwar den nichtchristlichen Ursprung seiner Abstraktion (also fragt er sich in *Rückblicke*: „Wäre das Neue Testament ohne das Alte möglich? Wäre unsere Zeit der Schwelle der »dritten« Offenbarung ohne die zweite denkbar?“⁷⁹). Dennoch preist er nur den Übergang vom materiellen jüdischen Gesetz zum christlichen Geist als die Leistung der Abstraktion an und schweigt über die »Abstraktion als ein Vermögen des Sprachgeistes«, die Benjamin zufolge bereits im jüdischen Gesetz am Werk war. Diese Einseitigkeit betrifft auch die Auffassung des Wortes Rot. Während Benjamin sich fragte, wie aus der Abstraktion heraus die Verwandtschaft der Sprachen zufällig »einer Flamme ähnlich« hervorblitzen könne⁸⁰, wollte Kandinsky die »rot« brennende Lampenflamme über ihre etymologische »Schönheit« nicht hinausspringen lassen; der Kreislauf seiner Dialektik durfte nicht durch Zufall gebrochen werden – obwohl er zugegebenermaßen von den zufälligen Farbenkonstellationen der Palette vieles gelernt hat.

⁷⁸ In *Über Sprache* ist allerdings hierzu nicht Kandinsky, sondern nur das von „Maler Müller“ geschilderte göttliche „Zeichen“ der Namengebung herangezogen (II 152).

⁷⁹ *Kandinsky 1901 - 1913*, S. 24 (*Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, S. 46). – Auch in anderen Texten, z. B. in *Über die Formfrage* (1912), sucht Kandinsky zu erklären, wie die Abstraktion sich dialektisch mit der »Realistik« verschränkt (*Der Blaue Reiter*, Neuausgabe, 1965, S. 147ff.).

⁸⁰ Vgl. 2.1.5.

Aus dieser einseitigen Darstellung der Dialektik ergibt sich der Anschein, als wäre seine Abstraktion nichts als eine Rückkehr zur paradiesischen Unschuld – zum Zustand vor dem Sündenfall, vor dem »Materialismus« des jüdischen Gebots⁸¹. Und so auch der Anschein, als ob sein Modernismus eine imaginäre »Schöpfung aus dem Nichts«, eine Flucht vor dem historisch-irdischen Übertragungsprozess (psychoanalytisch zu sagen: einen imaginären Rückzug aus dem Symbolischen) darstellte⁸². Das hegelianisch gesinnte Modell des in sich zurückgekehrten Geistes bringt solche Täuschungen mit sich. Benjamin hebt dagegen hervor, dass die Beziehung zwischen Gottes Gewalt und der menschlichen Erkenntnis davon – auch wenn sie beide gleichermaßen abstrakt sind – asymmetrisch bleibt. Eine göttliche Entsöhnung ist nicht (wie in der christlichen Symbolik der Versöhnung) als solche erkennbar; da „die entsöhnende Kraft der Gewalt für Menschen nicht zutage liegt“, lasse sich nur mythisch kontaminierte („bastardierte“) Gewalt „als solche mit Gewissheit erkennen“, sagt er (*Zur Kritik der Gewalt*, II 203).

Diese Asymmetrie betrifft auch die messianische Zeitauffassung des Menschen. Kandinsky glaubte vor der Leinwand zu hören, wie der vom zornigen Gott verordneten Sturmflut ein Loblied der Versöhnung im abgetrennten Klang „folgt“. Lässt sich aber solch ein Klang bloß nach der uns bekannten Aufeinanderfolge der Zeiteinheiten vernehmen? Benjamin denkt an eine umgekehrte Zeitfolge, die in den uns bekannten – sich von der Vergangenheit in die Zukunft erstreckenden – Zeitfluss intensiv eingreift; im kleinen Aufsatz *Die Bedeutung der Zeit in der moralischen Welt* (1921) stellt er sich einen apokalyptischen Sturm vor, der mit einem eigenartigen Doppelrhythmus den Kreislauf von Schuld und Sühne unterbricht und die Zeit der Vergeltung – die Ankunft der Verfolgerin Ate – uneinholbar aufschiebt:

„die Zeit, in welcher Ate dem Verbrecher folgt, ist nicht die einsame Windstille der Angst, sondern der vorm immer nahenden Gericht daherbrausende laute Sturm der Vergebung, gegen den sie nicht ankann. Dieser Sturm ist nicht nur die Stimme in der der Angstschrei des Verbrechers untergeht, er ist auch die Hand, welche die Spuren seiner «Untat» vertilgt, und wenn sie die Erde darum verwüsten müsste. Wie der reinigende Orkan vor dem Gewitter dahinzieht, so braust Gottes Zorn im Sturm der Vergebung durch die Geschichte, um alles dahinzufügen, was in den Blitzen des göttlichen Wetters auf immer verzehrt werden müsste«.) / Was in diesem Bilde gesagt ist, muss sich klar und deutlich in Begriffen fassen lassen: die Bedeutung der Zeit in der Ökonomie der moralischen Welt, in welcher sie nicht allein die Spuren der Untat auslöscht, sondern auch in ihrer Dauer – jenseits allen Gedenkens oder Vergessens – auf ganz geheimnisvolle Art zur Vergebung

⁸¹ „Die Stadt schien in Kandinskys Vision für einige Augenblicke in den kosmisch-paradiesischen Urzustand fluktuierender Farbenenergien vor dem “Sündenfall” der Materialisierung zurückzukehren“, sagt Haldemann zum “Märchen-Moskau” der *Rückblicke* (*Kandinskys Abstraktion*, S. 269).

⁸² de Duve, *Nominalisme pictural*, S. 189, 191f., 196.

hilft, wenn auch nie zur Versöhnung.“ (VI 98; in den Klammern <> redaktionelle Hinzufügungen der Herausgeber)

Vom Gott her gesehen ist dieser Sturm der der Vergebung, auch wenn er „die Erde darum verwüsten müsste“. Der Mensch aber – mag er auch Prophet sein – sieht darin nur die mythologisch verunreinigte Gewalt; er sieht nur, wie die Taten der Menschen (gleichgültig ob gute oder böse) in immer fernere Vergangenheit unnahbar weggefeht werden⁸³. Ihm ist der so rasch anschwellende Trümmerhaufen der Vergangenheit⁸⁴ nur unterhalb der Farbschwelle (oder Farbzeitschwelle) seines Gesichtssinns erkennbar:

„Der Seherblick entzündet sich an der rapid sich entfernenden Vergangenheit. Das heißt der Seher ist der Zukunft abgewandt: ihre Gestalt erschaut er im Abendgrauen der in die Nacht der Zeiten vor ihm hinschwindenden Vergangenheit.“ (Notiz zu *Über den Begriff der Geschichte*; I 1245)

Die Farben der rapid hintereinander vorbeifliegenden Dinge sind unerkennbar, zumal in der Dämmerung. Und das müsste auch bei einem apokalyptischen Umsturz der Dinge der Fall sein. Wir nehmen also das Bild der Erlösung – das Bild der Rettung aus dem mythologischen Schuldzusammenhang⁸⁵ durch einen stürmisch einwirkenden Aufschub der Vergeltung – nur als ein graues Rauschen wahr. Aus Benjamins Sicht ist es erst unter diesen Schranken der Sichtbarkeit, dass eine dialektische Synthesis von Kandinskys Rosa und Hegels Grau sich »verantwortungsvoller« Weise vollziehen kann.

Benjamin vermutet aber die Asymmetrie der Erkenntnis nicht nur in den Gott-Mensch-Beziehungen, sondern auch in den zwischen dem Betrachter und dem Künstler. In einer Notiz, die vermutlich kurz vor der Abfassung des kunsttheoretischen Essays *Die Aufgabe des Über-*

⁸³ Man denke an das umstrittene Beispiel von „Gottes Gericht an der Rotte Korah“: die Strafe für die Kriegsdienstverweigerung der bevorrechteten Leviten (*Zur Kritik der Gewalt*; II 199). Es erinnert uns vor allem an Benjamins eigene Situation; als erster Sohn einer assimilierten Judenfamilie, die sich im Deutschen Reich ökonomisch erfolgreich etabliert hatte, entzog er sich (nach der ersten verzweifelten freiwilligen Meldung) wiederholt der Einberufung, während die führenden jüdischen Geistigen wie Cohen und Buber die Kriegsführung verteidigten. Er sah sich wohl – wenn auch nicht auf der Glaubensebene, so doch zumindest rein logisch – der Frage konfrontiert: Wie wäre es, wenn die Mobilmachung zum imperialistischen Gaskrieg eine (wiewohl »bastardierte«) Erscheinung der von ihm postulierten »Unblutigkeit« der göttlichen Gewalt (II 199f.) sein sollte? Wie soll man sich verhalten, wenn der Gott (wie häufig im Alten Testament) mit solch einer Zumutung auftritt? Ohne sich im Namen des Gewissens Widerstand zu leisten, entzog er sich dem Dienst: wie ein wilder Streik.

⁸⁴ Während in diesem Aufsatz der Sturmwind der Geschichte nach der erlösenden „Ökonomie der moralischen Welt“ betrachtet wurde, wird derselbe Sturm im späten *Über den Begriff der Geschichte* von der mythologischen Naturteleologie (Fortschrittsglauben) her beobachtet, so dass dort die Windstoßrichtung andersherum (als ein Sturm „vom Paradies her“; I 698) aufgefasst ist.

⁸⁵ Benjamin sieht den »mythologischen« Kreislauf von Schuld und Sühne auch und gerade in der christlichen Kunst (z. B. in den Wundmalen); vgl. 2.3.3.

setzers (1921) geschrieben worden ist, befasst er sich mit dieser Frage; dort betrachtet er das, was er im Übersetzer-Essay das “Nachleben” oder “Nachreife” des Werks nennen sollte, in Anlehnung an Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* wie folgt:

“Das Medium, durch welches Kunstwerke auf spätere Zeiten wirken, ist immer ein anderes als das, durch das sie in ihrer Zeit wirkten [...]. Immer aber ist dieses Medium verhältnismäßig dünner als dasjenige auf das diese Werke zur Entstehungszeit auf ihre Zeitgenossen wirkten. Kandinsky [...] sagt, der Ewigkeitswert der Kunstwerke trete den späteren Generationen, da sie für den Zeitwert der Werke weniger empfänglich, lebendiger vor Augen.” (Um 1920; VI 126f.)

Kandinsky selber zählte drei “mystisch[e] Notwendigkeiten” der Kunst auf: “Element der Persönlichkeit”, “Element des Zeitstiles” und “Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen”. Ihm zufolge bleibt nur das Dritte “ewig lebendig. [...] Eine ägyptische Plastik erschüttert uns heute sicherlich mehr, als sie ihren Zeitgenossen zu erschüttern vermochte: sie war an ihren Zeitgenossen noch viel zu stark durch damals noch lebendig gewesene Merkmale der Zeit und der Persönlichkeit [...] gedämpft. Heute hören wir in ihr den entblößten Klang der Ewigkeits-Kunst. [...] Der Vorgang der Kunstentwicklung besteht gewissermaßen aus dem Sichabheben des Rein- und Ewig-Künstlerischen von dem Element der Persönlichkeit, dem Element des Zeitstiles”⁸⁶. Benjamin wollte die so nachträglich hervortretenden Wertunterschiede nicht nach Kandinskys Trichotomie auffassen; er reduziert sie schon hier auf die Dichotomie von Zeit- und Ewigkeitswert. Im Übersetzer-Essay sollte er diese Dichotomie erneut durch die vom “Gehalt” des Originals und der diesem »messianisch« entwachsenden “reinen Sprache” ersetzen. Hier ist er jedoch noch nicht so weit; er notiert anschließend:

“Es gilt zu untersuchen, welche Seite des Werkes es eigentlich ist (von Werten abgesehen), die so den spätern heller zutage liegt als den Zeitgenossen. / Für den Schöpfer ist das Medium um sein Werk so dicht, dass er es vielleicht in Beziehung auf die Einstellung, die das Werk vom Menschen erfordert, nicht durchdringen kann, sondern nur gleichsam in einer indirekten. Der Komponist würde seine Musik vielleicht sehen, der Maler sein Bild hören, der Dichter sein Gedicht abtasten wenn er ihm ganz nahe zu kommen sucht.” (VI 127)

Der Maler mag seine Schöpfung – »Werkschöpfung als Weltschöpfung« (Kandinsky) – in ihrem inneren Klang glauben hören und ausdeuten zu können, wenn er ihr ganz nahe zu kommen sucht. Einer solchen Selbstdeutung ist kein »Ewigkeitswert« sondern nur »Zeitwert« gewährt, da sie den Gehalt oder das »geistige Wesen«⁸⁷ des Werks nur innerhalb eines geschlossenen Künstler- und Verehrerkreises mitteilt, in allzu hoher medialer »Dichte«. Der Betrachter Benjamin – der um eine Generation jünger als der Maler ist und in einer anderen Tradition steht – vermag dagegen dessen Komposition nur “verhältnismäßig dünner” zu ver-

⁸⁶ *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern, 1952, S. 80f.

⁸⁷ Benjamins sprachphilosophischer Begriff; vgl. Exkurs(ion) 3.1.

nehmen; seinen Ohren, die kein Altrussisch verstehen, bleibt der angeblich »innere« Klang jenes Rot (= Schönen) fremd. Daher irrt er sich nicht über die Distanz zum Bild; er kann der unbestimmten Entfernung jenes schäumenden "Irgendwo" gerecht werden.

Benjamin nannte im Übersetzer-Essay diese verdünnte mediale Sphäre einen „gleichsam höheren und reineren Luftkreis“, einen „vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen“; in einen solchen Luftkreis soll die Übersetzung der Dichtung hinaufwachsen (IV 14f.). Es waren nicht die undurchsichtig schäumenden Ölfarben Kandinskys, sondern vor allem die *durchsichtig* aufgetragenen Gelb-Ockertöne von *Angelus Novus*, die in seinen Augen auf ein so verdünntes Medium hindeuteten – und daraus entstand sein (nicht realisiertes) Projekt der gleichnamigen Zeitschrift, in der u. a. die zweisprachige Publikation der Gedichtsübersetzungen vorgesehen war⁸⁸. Der durchscheinend aufgehellte Hintergrund dieses Blattes verwies auf eine messianische Hoffnung, die sich dem Blick des uns zugewandten Engels immer entziehen musste.

Zwar auch Kandinsky selber verhielt sich, als er das volkstümliche Hinterglasbild *Sintflut* auf *Komposition VI* übertrug, als eine »spätere Generation« zur Bildsprache der alten Volkskunst; er war auf der Suche nach dem verborgenen »Rein- und Ewig-Künstlerischen« der letzteren⁸⁹, das im Irgendwo auf seiner Leinwand (im noch unbenannt bleibenden himmlischen Jerusalem) eine messianisch entwachsene Gestalt annehmen könnte. Er kam aber bald darauf seiner Schöpfung so nahe, dass er sich das postulierte Ewig-Künstlerische im „inneren“ Klang aneignen zu können glaubte. Mit einer theologisierenden Selbstdeutung suchte er das, was nur in einem *versagten* Versöhnungsbereich (Benjamin) zu finden ist, imaginär zur Erscheinung zu bringen. Wohl die Gefahr dieser imaginären Aneignung war es, die Benjamin in *Malerei und Graphik* mit dem Satzsatz angedeutet hatte: „Kandinskys Bilder: Zusammenfallen von Beschwörung und Erscheinung“.

2.2.4 Die Beschwörung des Scheins und die Verantwortung der Malerei: der Fall Otilie

Das Werk, vor dem Benjamin sich dieser Gefahr am stärksten ausgesetzt sehen sollte, war allerdings nicht Kandinskys *Komposition*, sondern Goethes *Wahlverwandtschaften*: in dem

⁸⁸ Vgl. *Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus* (1921). Indem er dort den „literarischen Expressionismus“ als die „Nachäffung großen malerischen Schaffens“ beschimpft (II 242), lokalisiert er seine geplante Zeitschrift im Spannungsfeld zwischen Klee und Kandinsky. – Die Bedeutung der »durchsichtigen« Farben betrachten wir im Schlusskapitel anhand der Bilder von Klee und Macke.

⁸⁹ In *Rückblicke* bemerkt er: "Die Neigung zum «Versteckten», zum Verborgenen rettete mich vor der schädlichen Seite der Volkskunst" (*Kandinsky 1901 - 1913*, S.14; *Ges. Schr.*, Bd. 1, S. 37).

Roman nämlich, wo er wie gesagt⁹⁰ eine Übertragungssituation seiner eigenen Liebesbeziehung fand. In seinem Essay über diesen Roman sagt er: in Goethes Dichtung trete „die Schönheit bis zur Grenze dessen hervor, was im Kunstwerk sich fassen lässt. Was jenseits dieser Grenze sich bewegt ist [...] beschworene Erscheinung“; und in dieser Richtung „darf die deutsche Dichtung^[91] keinen Schritt über Goethe hinaus wagen, ohne gnadenlos einer Scheinwelt anheimzufallen“ (I 182). Bei der Romanlektüre musste er unmittelbar mit einer verführerisch beschworenen Erscheinung der »Geliebten« kämpfen, ohne von außen her eine tastbare »mediale Dichte« der künstlerischen Schöpfung beobachten zu können.

Was er in diesem imaginären »Innern« des Romans zu tun hatte, war vor allem die Problematisierung der kandinskyschen Lehre: »Werkschöpfung ist Weltschöpfung«. In diesem Sinne⁹² behauptet er: Das Künstlerische Schaffen mache nichts aus einem kosmogonischen Chaos. Während die „Formel“ der Beschwörung bewirke, dass aus den Elementen des Chaos der „Schein“ sich mischen lasse, werde beim echten künstlerischen Schaffen das Chaos durch die „Form“ momentan zur Welt „verzaubert“ (I 180f.); während der bloß beschworene Schein „ungebannt lebendig“ scheine, müsse das im Kunstwerk

„wogende Leben [...] erstarrt und wie in einem Augenblick gebannt erscheinen. Dies in ihm Wesende ist bloße Schönheit, bloße Harmonie, die das Chaos – und [...] nur dieses, nicht die Welt – durchflutet, im Durchfluten aber zu beleben nur scheint. Was diesem Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt ist das Ausdruckslose. Jenes Leben gründet das Geheimnis, dies Erstarren den Gehalt im Werke. Wie die Unterbrechung durch das gebieterische Wort es vermag aus der Ausflucht eines Weibes die Wahrheit gerade da herauszuholen, wo sie unterbricht, so zwingt das Ausdruckslose die zitternde Harmonie einzuhalten und verewigt durch seinen Einspruch in Beben. In dieser Verewigung muss sich das Schöne verantworten, aber nun scheint es in eben dieser Verantwortung unterbrochen und so hat es denn die Ewigkeit seines Gehalts eben von Gnaden jenes Einspruchs. Das Ausdruckslose ist die kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar zu trennen nicht vermag, aber ihnen verwehrt, sich zu mischen. [...] Im Ausdruckslosen erscheint die erhabne Gewalt des Wahren, wie es nach Gesetzen der moralischen Welt die Sprache der wirklichen bestimmt. Dieses nämlich zerschlägt was in allem schönen Schein als die Erbschaft des Chaos noch überdauert: die falsche, irrende Totalität – die absolute. Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols“. (I 181)

Um die absolute Totalität des beschworenen Scheins zerschlagen und sich so seiner Herrschaft entziehen zu können, sieht sich Benjamin hier wie Kandinsky zu einem machistischen

⁹⁰ Vgl. 1.1.2.3.

⁹¹ Benjamin richtet hier seine Polemik vor allem auf Borchardt (ebd.; vgl. Exkurs(ion) 3.2-3.3).

⁹² Die Kritik der Schöpferthese richtet sich zwar in den vorangehenden Abschnitten des Essays hauptsächlich auf die George-Schule (I 159); aber in den Abschnitten über die „Beschwörung“ (I 179ff.) bezieht sich seine Kritik auf die „Malerei“, so dass wir u. a. an Kandinsky zu denken haben.

Gestus gezwungen – denn wie der Maler die »Jungfer Natur« auf der weißen Leinwand fand, so sah Benjamin hier den Dichter eine Jungfrau auf der tabula rasa der gerade neu zu gestaltenden Landschaft beschwören, und zwar so lautlos wie geisterhaft⁹³. Nur gebraucht er keinen Pinsel sondern das „gebieterische Wort“, um mit einer falschen chemisch-alchimischen Vollendung des Werks zu brechen; und er „verewigt“ diese gewaltsame Unterbrechung gerade im bebenden Zustand, ohne sie wieder in eine christologische Heilsgeschichte integrieren zu wollen. Der »Ewigkeitswert« des Werks zeigt sich nirgendwo anders als in dieser Unterbrechung: in der Unterbrechung als der »Vollendung« des Stückwerks. Erst in dieser ewig vor Gewalt bebenden Erstarrung zeigt sich das Bild oder Wortbild »ausdruckslos« und »verantwortlich«, d. h. bei der „Verantwortung unterbrochen“; das dichte Medium des Bildes ist so »in einer indirekten Einstellung« – virtuell, daher ohne Ausdruck – durchdrungen.

Also entzog sich der Leser Benjamin der Lockung der Romanheldin. Wie aber gelang dies dem Dichter selbst? Benjamin zufolge entkam Goethe dieser Totalität des Scheins durch einen besonderen Aufbau des Werks. Wie dieser von einer einheitlich abgeschlossenen Erzählstruktur abweicht, wird in der von Benjamin herangezogenen Bemerkung Georg Simmels (*Goethe*, 1913) summarisch erläutert: „Es fehlt hier der formal-künstlerische Realismus..., der die Ereignisse und Menschen auf sich selber stellt, so dass sie, wie von der Bühne, nur als ein unmittelbares Dasein wirken; vielmehr, sie sind wirklich eine ›Erzählung‹, die von dem dahinter stehenden, fühlbaren Erzähler getragen“ (zit. nach Benjamin; I 168). Diese »unrealistischen« Züge des Werks verdeutlichen sich vor allem in der dort eingeschobenen, von einem reisenden Engländer erzählten Novelle, deren Handlung ein »wunderliches« Gegenstück zur Handlung des Romans darstellt⁹⁴. Benjamin selber charakterisiert diese Erzählstruktur als *unmalerisch* und *stereoskopisch*:

„Der bezwingende Kunstgriff [...] liegt darin, dass der Dichter die Teilnahme des Lesers in das Zentrum des Geschehens selbst hineinzurufen verzichtet. Indem nämlich dieses der unmittelbaren Intention des Lesers [...] unzugänglich bleibt [...], verrät sich der Einfluss der Novellenform auf die des Romans [...]. Der gleichen Formtendenz mag angehören, worauf schon R. M. Meyer hingewiesen hat, dass die Erzählung gerne Gruppen darstellt. Und zwar ist deren Bildlichkeit grundsätzlich unmalerisch; sie darf plastisch, vielleicht stereoskopisch genannt werden. Auch sie erscheint novellistisch. Denn wenn der Roman wie ein Maelstrom den Leser unwiderstehlich in sein Inneres zieht, drängt die Novelle auf den Abstand hin, drängt aus ihrem Zauberkreise jedweden Lebenden hinaus. Darin sind die Wahlverwandtschaften trotz ihrer Breite novellistisch geblieben.“ (I 167f.)

⁹³ Über die Heldin, die bei der kartographischen Planung des Gartenbaus als das noch fehlende »vierte Element« der Natur in die Szene eingeführt wird, sagt der Erzähler, dass „man sie nicht gehen hörte, so leise trat sie auf“ (*Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Bd. 9, S. 327; 1. Teil, 6. Kapitel).

⁹⁴ Vgl. 1.1.2.3.

Anders als die meisten »realistischen« Romane des 19. Jahrhunderts behält nämlich dieser noch die Züge der älteren Dichtungen, in denen mehrere Novellen einer Rahmenerzählung untergeordnet erschienen. „So sehr sich also in den Wahlverwandtschaften die Form des Romans selbst betont, eben diese Betonung und dieses Übermaß von Typus und Kontur verrät sie als novellistisch“ (I 168). – Was aber die Darstellung der Romanheldin allein angeht, musste Benjamin dem Dichter wie folgt vorwerfen:

“In der Tat sind in Ottiliens Gestalt die Grenzen der Epik gegen die Malerei überschritten. Denn die Erscheinung des Schönen als des wesentlichen Gehaltes in einem Lebendigen liegt jenseits des epischen Stoffkreises. [...] es ist nicht zu viel gesagt, wenn man die *Überzeugung* von Ottiliens Schönheit als Grundbedingung für den Anteil am Roman bezeichnet. Diese Schönheit darf, solange Welt Bestand hat, nicht verschwinden: der Sarg, in dem das Mädchen ruht, wird nicht geschlossen. Sehr weit hat Goethe sich in diesem Werk von dem berühmten Homerischen Vorbild für die epische Darstellung der Schönheit entfernt. Denn nicht allein zeigt selbst die Helene in ihrem Spott gegen Paris sich entschiedener, als je in ihren Worten die Ottilie, sondern vor allem in der Darstellung von deren Schönheit ist Goethe nicht der berühmten Regel gefolgt, die aus den bewundernden Reden der auf der Mauer versammelten Greise entnommen wurde. Jene auszeichnenden Epitheta, welche, selbst gegen die Gesetze der Romanform, der Ottilie verliehen werden, dienen nur, sie aus der epischen Ebene herauszurücken, in welcher der Dichter waltet und eine fremde Lebendigkeit ihr mitzuteilen, für die er nicht verantwortlich ist.” (I 178f.; Hervorh. v. T. M.)

Dieser Vorwurf bedarf näherer Betrachtung. Beim ersten Blick mag man ihn so verstehen: Goethe habe eine falsche Anwendung des einst weit verbreiteten Mimesisprinzips *ut pictura poesis* begangen, indem er Ottilie immer wieder als ein malerisch schönes »Bild« (als die heilige Mutter der Weihnachtskrippe, als eine schöne Leiche im Sarg usw.⁹⁵) darstellte. Darum allein geht es jedoch nicht. Achten wir zuerst darauf, dass Benjamin nicht nur die »bildhafte« Darstellung, sondern auch die der Heldin gegebenen »Epitheta« problematisiert.

Goethes Erzähler setzt Ottilie häufig der »Schönheit« selbst gleich und nennt sie zudem wiederholt „das liebe Kind“, „das herrliche Kind“, „das himmlische Kind“ usw. Daher haben wir Leser den Eindruck: mit allen Kunstgriffen will der Dichter uns von Ottilies Schönheit »überzeugen«. Eben deshalb können wir aber diese etwas künstlich betonte Liebenswürdigkeit der Heldin nicht unmittelbar nachvollziehen. Denn wir werden allmählich darüber unsicher, aus welcher Erzählperspektive sie zu betrachten ist; wir können nämlich diese Schilderung der Heldin weder bloß als indirekte Rede (Äußerung der einzelnen handelnden Personen) noch als eine bloß persönliche Einschätzung des Erzählers ansehen, noch auch als eine »natürliche«

⁹⁵ 2. Teil, 6., 11. und 18. Kapitel des Romans.

freie indirekte Rede (womit die »realistischen« Schriftsteller des 19. Jahrhunderts⁹⁶ die scheinbare Transparenz einer »erzählerfreien« Romanwelt herstellen sollten) einfühlsam nachvollziehen⁹⁷.

Benjamin, der von Ottilies Schönheit »überzeugt« sein wollte, wurde durch diese formelhafte Überbetonung so irritiert, dass er zur Stärkung seines Vorwurfs irreführender Weise auch auf diejenige Gattungslehre zurückgreifen musste, deren Anhänger er nicht war: die Lehre von den „Grenzen der Malerei und Poesie“, wodurch G. E. Lessing das alte *ut pictura poesis*-Prinzip durchbrechen (bzw. es zu einer semiologisch differenzierten Theorie der malerischen und der poetischen Illusion umbilden) wollte (*Laokoon*, 1766). Für Benjamin, der im Trauerspielbuch eine Rehabilitierung der Allegorie des Barock – der Darstellungsform, die durch die Illusionstheorie der Aufklärung angegriffen und verdrängt worden war – unternehmen sollte, waren Lessings illusionistische Gattungsnormen inakzeptabel, sowohl in Bezug auf die Malerei wie auf die Poesie. Mit der Heranziehung der „berühmten Regel“ wies er hier in Wirklichkeit – ohne Lessings Lehre selbst zu akzeptieren – nur darauf hin, dass die genannte formelhafte Darstellung Goethes vom poetischen Illusionismus der Aufklärung abweicht⁹⁸.

Lessing ging von der semiologischen Kunsttheorie der Baumgarten-Schule aus; demnach beruht die poetische Illusion auf einer geschickten Verbindung der »willkürlichen Zeichen« (Sprache), während die Malerei mittels der »natürlichen Zeichen« (Bild) von selbst Illusionen erzeugen kann. Und er glaubte, dass der Dichter durch die angemessene Wortverbindung die Leser über die Willkürlichkeit (semiologische Arbitrarität) seiner Sprache hinwegtäuschen müsse; der Poet „will die Ideen, die er in uns erweckt, so *lebhaft* machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewusst zu sein aufhören“⁹⁹ (eine so gelungene lebhafte Darstellung bezeichnet Lessing –

⁹⁶ Ein Sonderfall hierfür war Flaubert; durch einen gleichsam *übernatürlichen* Gebrauch der freien indirekten Rede ging sein »Realismus« – über den gewöhnlichen Illusionismus hinaus – zu einer Art Materialismus der Sprache über (vgl. 1.1.1.1, Anm. 21)

⁹⁷ Die Eigenart dieses Erzählstils erläutert Roy Pascal durch die nähere Analyse der von Goethe gebrauchten freien indirekten Rede (*The Dual Voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Manchester, 1977, S. 37-45; ders., *Free Indirect Speech* („erlebte Rede“) *as a Narrative Mode in »Die Wahlverwandtschaften«*, in: Charles P. Magill u. a. (ed.), *Tradition and Creation. Essays in honour of Elizabeth M. Wilkinson*, Leeds, 1978, S. 146-161).

⁹⁸ Auch im Trauerspielbuch sagt er, dass er im Stil des späten Goethes „eine barocke Geberde“ sehe (I 403).

⁹⁹ *Laokoon*, in: *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. K. Lachmann, Stuttgart, Bd. IX, 1893, S. 101 (§ XVII; Hervorh. v. T. M.).

immer noch im Geist des *ut pictura poesis*-Prinzips – als „poetisches Gemälde“¹⁰⁰). Goethes Darstellung der Ottilie erfüllt diese Forderung nicht, da sie uns wegen der genannten »stereoskopischen« Überlagerung der Erzählperspektiven kein bruchlos transparentes Bild anbietet; sie macht uns eher umgekehrt auf die Künstlichkeit der Darstellungsmittel aufmerksam. Die so entstandene »fremde Lebendigkeit« der Heldin (Benjamin) ist alles andere als eine illusionistisch erwünschte »Lebhaftigkeit« (Lessing) der poetischen Darstellung.

Wir sollen also darauf achten, dass Benjamin in seiner Goethe-Kritik die seit *Laokoon* berühmt gewordenen illusionistischen Gattungsnormen jeweils nur ex negativo berührt. Wenn er zuerst den **unmalerischen** Grundzug des Werks feststellt, so ist es wegen dessen Abweichung von der illusionistischen Wahrhaftigkeit, die laut Lessing der Dichter durch die lebhafte Verbindung der »willkürlichen Zeichen« **quasi-malerisch** (als »poetisches *Gemälde*«) zu erzeugen hätte. Und wenn er dagegen in Goethes Ottilie-Schilderung die **Grenzen der Epik gegen die Malerei überschritten** sieht, so ist es wegen der ebenfalls genannten, für den poetischen Illusionismus hinderlichen zwiespältigen Erzählform; statt der von Lessing verlangten *poetisch* lebhaften Zeichenverbindung weist die Dargestellte eine pseudo-**malerische** „fremde Lebendigkeit“ auf (Lessing hätte sie als eine unzulässige „Schilderungssucht“ angesehen)¹⁰¹. – Das Problematische dieser fremden Lebendigkeit misst Benjamin aber eigentlich nicht nach dem lessingschen Kriterium der Lebhaftigkeit. Der Maßstab, nach dem er die der Dichtung »eigene« Lebendigkeit von der ihr »fremden« unterscheidet und die letztere der »Verantwortlichkeit« anderer Gattungen (Malerei, Musik...) zuordnet, muss also anderswo gesucht werden.

Eine Notiz über die „Hierarchie der Kunstarten“, die offenbar im Zusammenhang mit diesem Goethe-Essay entstanden ist, gibt uns einen Schlüssel dazu¹⁰². Dieser zufolge hat die „Lebendigkeit des Schönen“ je nach Kunstgattung unterschiedlichen „Wesensgrund“; sie ist im Fall

¹⁰⁰ Op. cit. S. 92 (§ XIV). Dies ist eigentlich ein Begriff der von Lessing kritisierten Schweizerischen Ästhetiker (Breitinger, Bodmer). Lessing aber meint hier damit einen geglückten Fall des poetischen Illusionismus, in dem die Dichtung mittels der »willkürlichen Zeichen« der Sprache sich der illusionistischen Leistung der »natürlichen Zeichen« der Malerei maximal angenähert hat. Tanehisa Otabe hebt hervor, dass Lessing keine bloße Absetzung vom *ut pictura poesis* der Schweizerischen Schule, sondern nur dessen semiologische Neufundierung beabsichtigte (*Shocho no bigaku*, Tokyo, 1995, S. 50f.).

¹⁰¹ *Laokoon*, S. 5 (Vorrede); den Dichtern wird die „Schilderungssucht“ vorgeworfen, wenn sie sich (wie die Maler) nur mit der Darstellung der räumlichen Verhältnisse der Dinge zueinander befassen und die Wiedergabe der zeitlichen Aufeinanderfolge der Handlung (die Lessing zufolge der eigentliche Gegenstand des »konsekutiven« Mediums Sprache ist) vernachlässigen.

¹⁰² Hinweis von Burkhardt Lindner, »Goethes Wahlverwandtschaften«. *Goethe im Gesamtwerk*, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 487.

der Dichtung mit deren „Form“ selbst (mit der Sprache, die in der lebendigen menschlichen Stimme gelesen wird) verbunden, während sie in der Malerei „ein ihr angemessener Stoff“ (d. h. ein Sujet; z. B. Mona Lisa) bleibt, so dass die Malerei eine „größere Distanz vom Lebendigen“ behalten kann (VII 734). Wohl aus dieser nicht näher begründeten Gattungstrennung folgte der Vorwurf: Goethe habe diese *stoffliche* Lebendigkeit der Malerei in eine wesensfremde Gattung derart eingeschleust, dass die erstere mit der *formalen* Lebendigkeit der Dichtung undistanziert verwachsen sei (»Formel« der Beschwörung). Diese Verwachsung hätte durch eine echte dichterische Form, durch einen Einspruch des Wortes verhindert werden müssen, was Goethe in seiner Otilie-Schilderung vernachlässigt habe...

Goethe hat tatsächlich in seiner Beschreibung der lebenden Bilder eine stoffliche Lebendigkeit (Otilies Figur) auf die dichterische Sprache übertragen. Ist er aber dabei als Dichter bloß »unverantwortlich« vorgegangen? Wir haben gute Gründe, daran zu zweifeln. Betrachten wir die Beschreibung der von Otilie gespielten Weihnachtskrippe. Ohne ihre Einzelheiten (an denen auch Benjamin in seinem Essay vorbeiging; vgl. I 174) lückenlos zu verfolgen¹⁰³, möchten wir jetzt nur darauf achten, dass sie die Heldin der Frage nach der *Verantwortlichkeit* ihrer Darstellung ausgesetzt hat. Goethes Erzähler dringt bei der Schilderung der zweiten Tag- und Glorienszene – nachdem er die erste Nachtszene bloß aus der Perspektive eines bewundernden Bildbetrachters beschrieb – ins Herz der Heldin ein, um ihre Verlegenheit in Form eines inneren Dialogs darzustellen; Otilie muss sich (oder ihren Blick) hinter den langen Augenwimpern oder dem Tränenschleier verstecken, da sie nichts auf den Blick des ihr Schauspiel betrachtenden „Gehülfen“ erwidern kann:

“Unter ihren langen Augenwimpern hervorblickend bemerkte Otilie eine Mannperson [...]. Sie [...] glaubte die Stimme des Gehülfen aus der Pension zu hören. Eine wunderbare Empfindung ergriff sie. Wie vieles war begegnet, seitdem sie die Stimme dieses treuen Lehrers nicht vernommen! Wie im zackigen Blitz fuhr die Reihe ihrer Freuden und Leiden schnell vor ihrer Seele vorbei und regte die Frage auf: darfst du ihm alles bekennen und gestehen? Und wie wenig wert bist du unter dieser heiligen Gestalt vor ihm zu erscheinen, und wie seltsam muss es ihm vorkommen, dich, die er nur natürlich gesehen, als Maske zu erblicken? Mit einer Schnelligkeit die keines gleichen hat, wirkten Gefühl und Betrachtung in ihr gegeneinander. Ihr Herz war befangen, ihre Augen füllten sich mit Tränen, indem sie sich zwang immerfort als ein starres Bild zu erscheinen”.

Nach der Vorstellung war sie “in noch größerer Verlegenheit. Sollte sie in diesem fremden Anzug und Schmuck ihm entgegehen? sollte sie sich umkleiden? Sie wählte nicht, sie tat das letzte [...] und war nur erst wieder mit sich selbst in Einstimmung, als sie endlich im ge-

¹⁰³ Fritz Breithaupt (*Jenseits der Bilder*, Freiburg, 2000, S. 169ff, 181f.) betrachtet sie unter Heranziehung der *Farbenlehre* des Dichters.

wohnten Kleide den Angekommenen begrüßte”¹⁰⁴. Sie kommt also zwar ohne Antwort aus – ohne die Verantwortung zu übernehmen für das, was sie lebendig mit ihrem nicht unschuldigen Leib dargestellt hat. Es gab hier jedoch zumindest einen Augenblick, in dem das lebendige Schöne (wie eben Benjamin es forderte) sich beinahe zur »Verantwortung« gezogen sah, erstarrt in zitternder Harmonie.

Benjamins Vorwurf verfehlt also den Punkt, soweit diese Szene (wenn auch nur im Rahmen der christlichen Ikonographie) die Verantwortung des scheinhaft Lebendigen thematisiert. Er irritierte sich aber ansonsten nicht zu Unrecht darüber, dass in diesem Roman der Dichter, der ein Hobby-Maler war, ganz locker mit seinem »unverantwortlichen« Wunschtraum¹⁰⁵ gespielt hatte. Unter dem Vorwand:

„Es ist eine so angenehme Empfindung sich mit etwas zu beschäftigen was man nur halb kann, dass niemand den Dilettanten schelten sollte, wenn er sich mit einer Kunst abgibt, die er nie lernen wird, noch den Künstler tadeln dürfte, wenn er über die Grenze seiner Kunst hinaus, in einem benachbarten Felde sich zu ergehen Lust hat“¹⁰⁶ —

Unter diesem Vorwand erlaubt sich Goethes Erzähler, die durch Ottilie und den „Architekten“ durchgeführte unkonventionell schmuckreiche Ausmalung einer alten Kapelle in Länge zu beschreiben. Und er verleiht dabei der dortigen Deckenmalerei eine *stoffliche* Lebendigkeit:

„Nun ging es rasch weiter und der azurne Himmel war bald mit würdigen Bewohnern bevölkert. Durch eine anhaltende Übung gewannen Ottilie und der Architekt bei den letzten Bildern mehr Freiheit, sie wurden zusehends besser. Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft: sie fingen sämtlich an Ottilie zu gleichen. [...] eins der letzten Gesichtern glückte vollkommen, so dass es schien als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.“¹⁰⁷

Diese »Denkmalpflege« wird von dem Architekten und von Charlotte – der Hauptverantwortlichen für den gesamten Umgestaltungsplan – mit dem Argument verteidigt, dass „das schönste Denkmal“ nicht etwa die in konventioneller Manier entworfenen Bauten sondern „des Menschen eigenes Bildnis“ sei, dass aber selbst ein „in seiner besten Zeit“ gemachtes Bildnis doch noch fremd erscheine im Vergleich zu ihm als dem lebendigen Menschen¹⁰⁸. Auch Ottilie selbst erweist – nachdem sie sich an dieses Milieu gewöhnt hat – wenig Achtung vor der

¹⁰⁴ *Die Wahlverwandtschaften*, Münchner Ausgabe, Bd. 9, S. 446 (2. Teil, 6. Kapitel).

¹⁰⁵ Zu Goethes Malerei sagt Benjamin: „in »Wahrheit und Dichtung« hat er erzählt, wie er auf einer Wanderung, zwiespältig über seinen Ruf zu Dichtung oder Malkunst, ein Orakel eingesetzt. Die Angst vor Verantwortung ist die geistigste unter allen, denen Goethe durch sein Wesen verhaftet war“ (I 154).

¹⁰⁶ S. 412 (2. Teil, 3. Kapitel).

¹⁰⁷ S. 413f.

¹⁰⁸ S. 406f. (2. Teil, 1. Kapitel)

professionellen Zeichenkunst. Eine ihrer Tagebucheintragungen deutet nicht nur auf ihre Unlust zum Studium der Naturformen und auf ihre Abscheu vor den Tierkarikaturen hin; das dort abschließend notierte Diktum: dass „das Menschenbild am vorzüglichsten und einzigsten das Gleichnis der Gottheit an sich trägt“¹⁰⁹, sollte bald von ihr leibhaft verbildlicht werden – von ihr als der wie lebendig schönen und scheinbar heilsam wirkenden Leiche in einem offenen Sarg, der in jener Kapelle unter den ihr verwandten Engelbildern untergebracht werden sollte. Auch ihr Geliebter Eduard scheint nach dem Wunschtraum des Hobby-Malers geschaffen. Der Romanheld, der nach seiner chemischen Eigenschaft es (wie Maler oder Gärtner) mit der »Erde« zu tun hatte, geht zwar leer aus; sein „ganzes Bestreben“ – seine Jagd nach dem schönen Bild der Geliebten in der pittoresken Landschaft – sollte „nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen“ bleiben, wie er am Ende seines Lebens klagt. Wenn er aber bald darauf in derselben Kapelle neben Ottilies Leiche die ewige Ruhe findet, kann der Erzähler nicht umhin zu kommentieren: „wie er in Gedanken an die Heilige eingeschlafen war, so konnte man wohl ihn selig nennen“¹¹⁰. Eine Bemerkung, die trotz aller Ironie auch einen gewissen Neid des Dichters in sich zu bergen scheint.

Wir haben nun gesehen, wie Benjamin sich bei der Lektüre dieses Romans mit der Frage konfrontierte: Auf welche Weise kann aus den scheinhaft lebendigen Bildern und Mälern eine »verantwortungsvolle« Komposition der Malerei hervorgehen? Diese Frage war für ihn nicht neu; sie war bereits in seinem zweiten Text über die Malerei: *Zeichen und Mal* (Oktober 1917) präfiguriert, und zwar formal ganz unabhängig von Kandinsky. Im nächsten Kapitel möchten wir diesen Text auslegen.

¹⁰⁹ S. 457 (2. Teil, 7. Kapitel)

¹¹⁰ S. 528f. (2. Teil, 18. Kapitel). Zu den chemischen »Wahlverwandschaften« der Helden vgl. u. a. Jeremy Adler, *«Eine fast magische Anziehungskraft»*, München, 1987.

2.3 *Zeichen und Mal* im Kontext der späten Ästhetik Benjamins

„Wer gelernt hat, zu einem gegebenen Farbton einen gelblicheren, weißlicheren, rötlicheren zu finden oder zu mischen [...], den fordere man nun auf, uns ein rötliches Grün zu zeigen. Er mag diesen Befehl nun einfach nicht verstehen und etwa so reagieren, als hätte man von ihm verlangt, nach einem regelmäßigen Viereck, Fünfeck, Sechseck ein regelmäßiges Eineck zu zeigen. Wie aber, wenn er, ohne zu zögern, auf ein Farbmuster wiese (etwa auf ein schwärzliches Braun, wie wir es nennen würden)?“ (Wittgenstein, Bemerkungen über die Farben, 1951; I-10¹)

Zum Inhalt dieses Kapitels:

In *Malerei und Graphik* wurde Benjamin wie gesagt (ausgehend von den Dichtotomien vertikal / horizontal und geistig / entmündigt) auf das „Zeichen“ aufmerksam, das eine »magische« Begrenzung im Querschnitt des Raums einrichten soll. In diesem Kapitel betrachten wir, wie er in *Zeichen und Mal* das »mythologische Wesen« dieser beiden Zeichenarten »absolut« metaphysisch (über deren Zugehörigkeit zu den bestimmten Raumschnitten hinaus) aufzufassen suchte. Und wir achten dabei auch auf den bisher verkannten »materialistischen« Aspekt dieses scheinbar esoterischen Textes: Der „Mal“-Begriff hing indirekt mit der Stiltheorie Gottfried Sempers zusammen. Wie dieser wollte also auch der junge Benjamin konkrete Stilfragen beantworten.

Anhand einiger »Klassiker« der Graphik betrachten wir zuerst, wie seine Zeichentheorie zu einer »gewöhnlichen« ästhetischen Beurteilung des graphischen Stils dienen kann (2.3.1). Darauf machen wir einen Exkurs über Charles Meryon, dessen an Wahnsinn grenzende Graphik den späten Benjamin tief erschüttern sollte. Sie forderte ihn zur Bildbeschreibung gerade deshalb heraus, weil sie seine Begriffspole (vertikal / horizontal, geistig / entmündigt, Zeichen / Mal) auf eine beispiellose Weise durcheinander brachte; dadurch kamen sowohl die Aporie der ästhetischen Beurteilung als auch die Aporie der reinen Vernunft (Antinomie der Freiheit) auf dem Schauplatz der Geschichte zugespitzt zum Vorschein (2.3.2). Seine Zeichen-Mal-Dichotomie ist also nicht bloß dazu da, um eine allgemeine Gattungsunterscheidung zu ermöglichen. Auch seine neue Theorie der Malerei – die Lehre von der kompositorischen »Benennbarkeit« des Mals – trachtet nicht nach einer bloßen Gattungsdefinition; er sieht dabei in der scheinbar harmlosen kanonischen Komposition eines Raffael implizit ein Element, das die stilistische Reinheit der Malerei aufs Spiel setzen könnte (2.3.3–2.3.4). Fazit: Ästhetische Beurteilung kann als »reflektierende« (Kant) nicht nach einer vorgegebenen Gattungstheorie erfolgen; die Einzigartigkeit des Werks, die allein einen zwingenden Anspruch auf die Mit-

¹ Ludwig Wittgenstein *Werkausgabe*, Bd. 8, FfM, 1989, S. 15.

teilbarkeit des Geschmacksurteils erhebt, besteht vielmehr in seinem unlösbaren Spannungsverhältnis zu den geltenden Gattungsnormen.

2.3.1 Die stilistische »Reinheit« der Linien, Wolken und Schatten: Rembrandt und Goya

Der nur wenige Monate nach der Abfassung von *Malerei und Graphik* entstandene Aufsatz *Zeichen und Mal* (Oktober 1917) beginnt mit einer näheren Bestimmung des Zeichenbegriffs; ganz am Anfang der ersten Abteilung des Textes *Das Zeichen* wird „die Sphäre des Zeichens“ nach der Art der Linien in vier Gebiete unterteilt:

„die Linie der Geometrie, die Linie des Schriftzeichens, die graphische Linie, die Linie des absoluten Zeichens (die *als solche*, d. h. nicht durch dasjenige, was sie etwa darstellt, magische Linie).“ (II 603)

Eine nicht unfragliche Unterteilung, denn es gibt wohl Grenzfälle: Gehören Kalligraphie und Spiegelschrift zum Schriftzeichen oder zur graphischen Linie? Ist der Davidstern ein »absolutes« Zeichen, das gänzlich von der Geometrie abgelöst ist? Sind Hieroglyphen Schriftzeichen oder absolute Zeichen? – Wir wollen hier aber auf diese Fragen nicht eingehen, da er die Linie der Geometrie und des Schriftzeichens nicht näher definiert hat. Die dritte Zeichenart, die graphischen Linie, wird ihm zufolge „durch den Gegensatz zur Fläche bestimmt“: sie

„bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese indem sie sie sich selbst als ihrem Untergrund zuordnet. Umgekehrt gibt es auch eine graphische Linie nur auf diesem Untergrunde, so dass beispielsweise eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, aufhören würde eine solche zu sein. Damit ist dem Untergrund eine bestimmte, für den Sinn der Zeichnung unerlässliche Stelle angewiesen, so dass innerhalb der Graphik zwei Linien nur relativ zu ihrem Untergrunde auch ihre Beziehung zueinander bestimmen können [...]. Die Identität, welche der Untergrund einer Zeichnung hat, ist eine ganz andere als die derjenigen weißen Papierfläche, auf der sie sich befindet und der sie sogar wahrscheinlich abzusprechen wäre, wollte man sie als ein Gewoge (eventuell mit bloßem Auge nicht unterscheidbar) weißer Farbwellen auffassen. Die reine Zeichnung wird die graphisch sinngebende Funktion ihres Untergrundes nicht dadurch alterieren, dass sie ihn als weißer Farbgrund »ausspart«; daraus erhellt, dass unter Umständen die Darstellung von Wolken und Himmel auf Zeichnungen gefährlich und bisweilen Prüfstein der Reinheit ihres Stils sein könnte“ (II 603f.).

Unsere Bildwahrnehmung wird durch die Figur-Grund-Verhältnisse der Linien und Flächen bestimmt. Auch die unbezeichnet (bzw. unbemalt) bleibende Teilfläche des Bildes hat als der „Untergrund“, als der »Grund« der Gestaltwahrnehmung, eine sinngebende Funktion; sie kann je nach ihrer Beziehung zu den gezeichneten Linien (bzw. geführten Strichen) als Erdboden, Himmel, Wand, Wasser usw. angesehen werden. Während aber in der Malerei die Bildfläche restlos bedeckt werden darf (oder muss), bleiben in der Zeichnung unbedeckte Lücken; sie können mehr Spielräume (Kontingenz) für unsere Bildwahrnehmung geben als eine restlos bemalte Bildfläche. Denn das Gebilde der dort sich kreuzenden Linien – das Netz ihrer Kontingenz – lässt unterschiedliche Deutungen zu; nicht erst durch die (in 2.1 betrachtete)

durchkalkulierte kubistische Perspektivenspaltung, sondern schon durch die Hervorhebung einer einzigen Linie kann z. B. der weiße Bildhintergrund, der bisher wie der Erdboden (Querschnitt) aussah, auch als der Himmel (Längsschnitt) angesehen werden. Wenn wir nicht bestimmen können, was dort zu sehen ist – freier Himmel? begehbare Erdboden? hohe Mauer? unüberschreitbarer Fluss?... –, fühlen wir (mit dem späten Benjamin zu reden) einen Zwiespalt zwischen der »Einbildungskraft« und den »motorischen Kräften«². Ein besonderer Reiz der graphischen Linien liegt darin, dass sie durch diese Spaltungen unsere Sehgewohnheit unterlaufen können.

Deshalb warnt Benjamin davor, den graphischen “Untergrund” mit einem Kontinuum der sich überlagernden Farbwellen zu verwechseln oder ihm durch gewisse Wolkenbilder den Anschein eines solchen Kontinuums zu verleihen; wer den Hintergrund des Blattes mit „Wolken und Himmel“ lückenlos ausfüllt, läuft Gefahr, das Potential der graphischen Linien zugunsten der Sehgewohnheit der Malerei einzuschränken, d. h. allein der »Einbildungskraft« des nach vorne blickenden, aufrecht stehenden / sitzenden Menschen zu gehorchen. – Andererseits aber darf eine künstlerische Zeichnung nicht den Eindruck erwecken, dass sie (wie eine gleichgültige Kritzelei) völlig dem zufälligen Spiel (Kontingenz) der Linien überlassen sei; sie soll auch unsere Einbildungskraft aktivieren können, indem sie z. B. Hinweise oder Anspielungen auf einen konkreten Gegenstand gibt. Wir Betrachter beurteilen ihre stilistische Qualität je nachdem, ob und wie sie solch spannungsvolle Spiele der Gestaltwahrnehmung hervorbringt. Die Kontingenz der Linien erreicht eben in den Kritzeleien der *art brut* (in „gewisse[n] Graphiken“ im Sinne Benjamins) die kritische Grenze. Die Künstler der Moderne lernten von ihr bisher unerprobte stilistische Erneuerungsmöglichkeiten (mit Kant zu reden: in ihrer “Missgestalt” findet das “Genie” das, was zur Entfaltung seiner ästhetischen Ideen dienen würde³). Sie wagten zudem auch ihre eigenen Sinne dem »inneren Sinn« der so Kritzelnden anzunähern, indem sie z. B. beidhändig zeichneten oder Drogen einnahmen (auch Benjamin zeichnete mal selber im Drogenrausch). Die “Reinheit” eines zeichnerischen Stils ist etwas, was diesem unaufhörlichen Ringen mit der Kontingenz abzugewinnen ist. Sie lässt sich also nicht etwa nach einem a priori bestimmten stilistischen Kode messen. Sie weicht auch häufig von der »Reinheit des Geschmacks« im kantischen Sinne ab; sie erhält ihre Kraft vielmehr im ständigen Zwiespalt zwischen dem schulmäßigen »reinen Geschmack« und dem »Genie« (oder dem »originalen Unsinn«) des Künstlers.

² Vgl. das in 2.2.1 zitierte Paralipomenon zum Kunstverkaufsatz (VII 676).

³ Vgl. *Kritik der Urteilskraft*, B 201 (§ 49). – Näheres zur Theorie des Genies vgl. 1.2.1.

D. h. wir empfinden die stilistische Reinheit einer Zeichnung vor allem dann, wenn sie uns durch die graphische Kontingenz ihrer Linien zur Revision der gewohnten Gattungsnormen oder Stilbegriffe auffordert. Wenn sie als »geniales« Werk anerkannt wird, bilden um ihren Urheber herum Nachwuchskünstler eine Schule, indem sie sich wie auch immer an seine stilistische Innovation anschließen. Und wir sehen die stilistische Reinheit dort gefährdet, wo der Zeichner diese innovativen Spannungen durch die bloße »Schulmäßigkeit«, durch eine peinliche »Nachäffung« der Meisterzeichnungen oder auch umgekehrt durch eine präziöse »Eigentümlichkeit« verdirbt⁴. – Fürs Geschmacksurteil sind aber nicht allgemeine Formeln sondern Beispiele maßgebend. Betrachten wir zuerst Rembrandts Blätter. Benjamin zufolge darf man sie “nach Art eines Gemäldes betrachten [...] oder bestenfalls in einer neutral waagerechten Lage diese Blätter belassen” (*Malerei und Graphik*, II 602). Kann man sagen, dass sie dennoch einen »rein« graphischen Stil aufweisen? Und zwar in ihrer »Darstellung von Wolken und Himmel«?

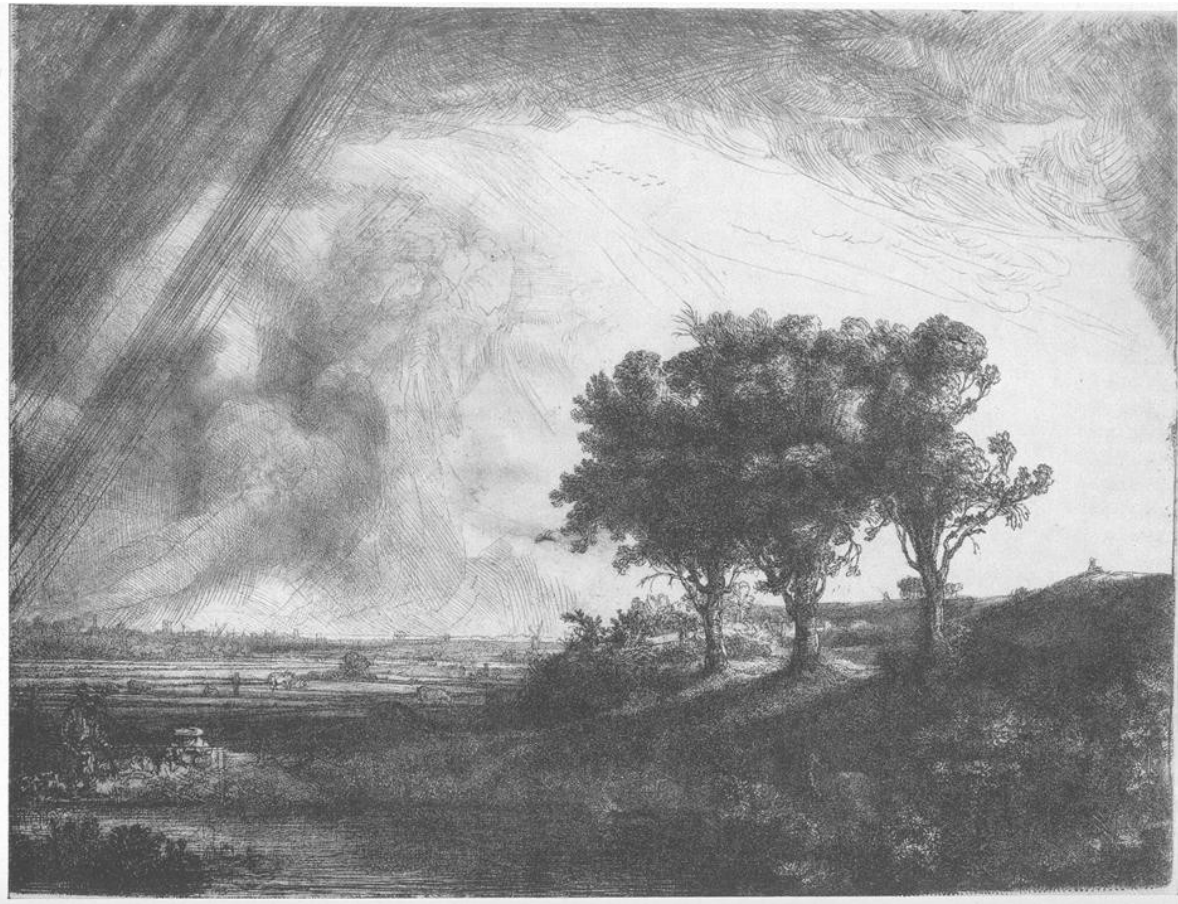


Abb. 23: Rembrandt, *Landschaft mit drei Bäumen*, 1643, 21.3x27.9cm, B 212; Ingeborg Michailoff, *Rembrandt: Radierungen*, Verlag der Kunst, Dresden, 1954, Abb.-Nr. 33.

⁴ B 186ff, 191, 200ff. (§ 47- 49)

Die Radierung *Landschaft mit drei Bäumen* (Abb. 23) ist wegen der Zweideutigkeit der dargestellten Wetterverhältnisse bekannt. Man hat nämlich lange darüber gestritten, ob dort das Gewitter nachlässt (darauf will man z. B. aus der Stoßrichtung des Windes, der den Schauer und das Laubwerk der Bäume nach links zu treiben scheint, schließen) oder erst herannaht (was man aus der konventionellen Leserichtung des Bildes und aus den Staffagefiguren, die schon lange so dagestanden zu haben scheinen, erschließen will). Der Zauber der Darstellung, der die Interpreten so sehr an diese unlösbare – schon wegen der Seitenverkehrung der Kupferplatte schwer zu beantwortende – Frage gefesselt hat, besteht in der Weise, wie die sonst recht »malerisch« ausgeführte Szene durch die Kontingenz der *graphischen* Linien akzentuiert worden ist: nämlich in der Verbindung der Wolken mit den Parallelschraffen, die wie ein Bühnenvorhang die linke obere Ecke des Blattes decken. Diese werden meist als Regenschauer und seltener als Andeutung der einfallenden Sonnenstrahlen angesehen. Sie sind jedoch keine bloße Wiedergabe des Naturphänomens; die schematischen Schraffen, deren semiologische Arbitrarität eine Besonderheit der Graphik ist – denn in der Malerei müsste der Regentropfen oder Lichtstrahl so »realistisch« in der Raumtiefe untergebracht werden, dass er sichtbar aus der und der Wolke bzw. Wolkenlücke fällt –, bringen optische Spannungen zur »malerischen« Landschaft dahinter hervor.

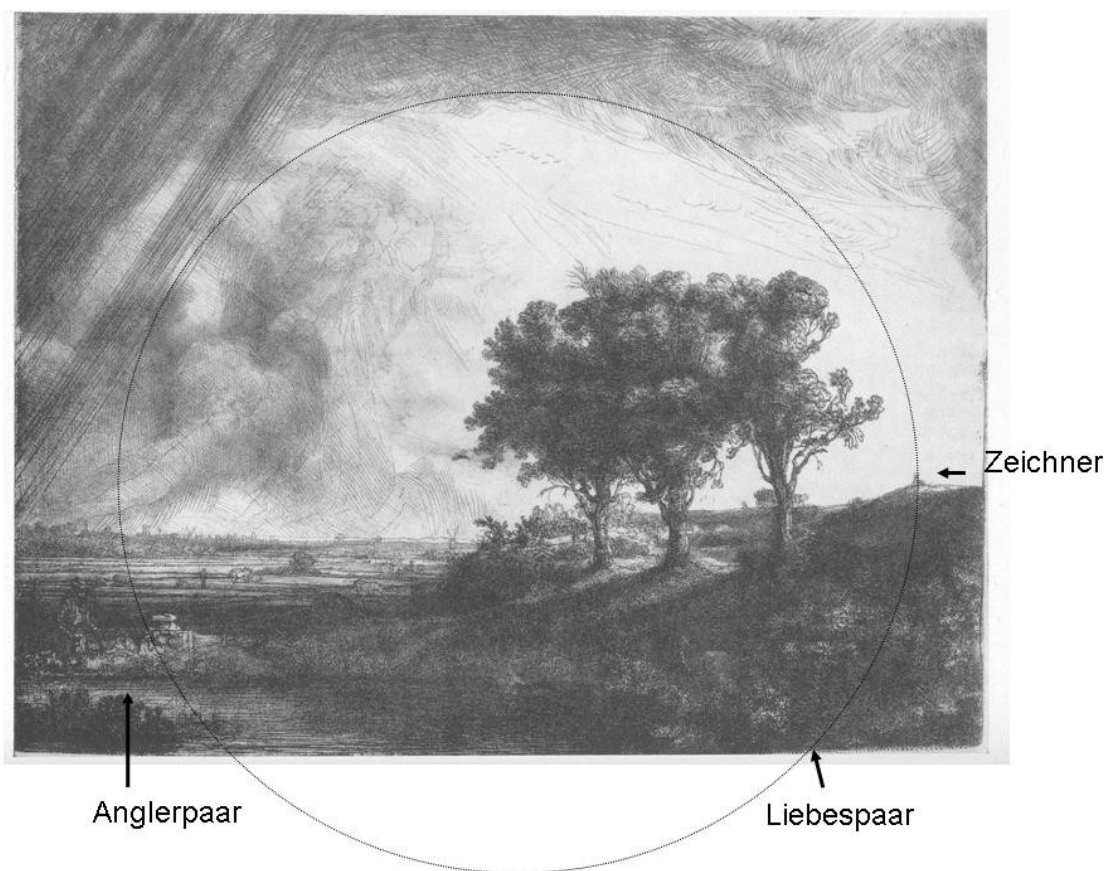


Abb. 24: Rembrandt, *Landschaft mit drei Bäumen*, Kompositionsschema.

Mit dem späten Benjamin zu reden: Wenn die pittoresken Quellwolken, die über den parallel hintereinander liegenden Ebenen im luftperspektivisch gedämpften Kontrast erscheinen, hauptsächlich der »Einbildungskraft« des Betrachters entgegenkommen, appellieren die aus (oder vor) dem dunklen oberen Wolkenbehang fallenden Schraffen an unsere »motorischen Kräfte«, indem sie die »Beschreitbarkeit« der Landschaft in Frage stellen. Denn sie lenken, meist als Regenschauer verstanden, unseren Blick (von der durch sie beschatteten linken aus) auf die hellere rechte Himmelshälfte; wir finden es nötig, gleich einen Weg zum unbeschatteten Bildinneren zu suchen – zur Anhöhe hinter den drei Bäumen, wo der dunkle Wolkenbehang sich auflockert. Einen entsprechenden Durchgang werden wir rechts von dem vordergründigen Teich finden.

Diese Dynamik wird allerdings im rechten Maß gehalten (Abb. 24). Unser Standort ist eben durch das Wasser von der dargestellten beunruhigenden Szene getrennt, und der kompositorische Hauptkreis, auf dem die bedeutsamen Figuren – Anglerpaar, Liebespaar (rechts am Abhang, undeutlich im Schatten) und Zeichner (auf der Anhöhe) – sich befinden, ist nicht unmittelbar vom dunklen Wolkenbehang und Schraffen angetastet (eben daher können wir die an sich recht unnatürliche Situation – dass die Figuren unbekümmert um die Wetterlage stehen oder sitzen bleiben – doch noch als eine künstlerisch mögliche Darstellung ansehen⁵). Dank dieser ausgewogenen Komposition können wir die ganze Szene als eine Projektionsfläche für unsere »Einbildungskraft« nutzen, wiewohl der von links oben her fallende Schraffenvorhang eine davor zurückweichende Blickbewegung evozieren mag. Das Blatt lässt sich daher so glücklich vertikal an der Wand anbringen wie auch horizontal oder schräg auf dem Tisch eines Graphiksammlers.

In dieser durchkalkulierten Verwertung der »graphischen« Elemente dürften wir die stilistische »Reinheit« dieses Blattes sehen. Radierung war ein Medium, das im Vergleich zum älteren Medium Kupferstich (dank einer »kopernikanischen Wendung« der Arbeitsweise⁶) eine weitaus freiere Gestaltung ermöglichte. Rembrandt nutzte diese Freiheit aus, indem er einen leichter zu bearbeitenden weichen Ätzgrund verwendete und nach dem wiederholten Ätzbad die Platte auch mit der Kaltnadel bearbeitete; statt auf einer kupferstichartig scharfen Linearität zu beharren, ermöglichte er also einerseits eine sehr »malerische« Darstellung, versäumte

⁵ Zur Deutung vgl. z. B. Susan Donahue Kuretsky, *Worldly Creation in Rembrandt's »Landscape with Three Trees«*, in: *Artibus et historiae*, no. 30 (XV), 1994, S. 157-191.

⁶ Während der Kupferstecher die Platte selbst drehen muss, um die Linien mit dem Stichel einzuritzen, kann der Radierer auf dem festgelegten Ätzgrund mit der Nadel fast so frei zeichnen wie auf dem Papier, wenn auch nur seitenverkehrt.

aber andererseits auch nicht, dasselbe Gestaltungspotential zugleich für eine »zeichnerisch« freie Nadelführung zu verwerten und diese ggf. mit den schematisch-abstrakten Linien zu verbinden.

Das Medium Radierung unterzieht sich jedoch im Laufe der Geschichte immer weiteren technisch-stilistischen Erneuerungen. So z. B. bei Goya; durch die experimentelle Verwendung der Aquatinta und der uneinheitlichen Schraffur gab er seinen Blättern eine ganz neuartige sensorische Suggestivkraft. Er ersetzte dabei auch die Darstellung von Wolken und Himmel allmählich durch »abstrakte« Schattierungen⁷. Auf dem Weg von den *Caprichos* (1796-98) zu den *Desastres* (1808-23) wird seine Raumgestaltung zunehmend freier, so dass es in einigen Fällen unentscheidbar wird, ob wir im Hintergrund den Himmel sehen oder den Erdboden⁸; unsere Figur-Grund-Wahrnehmung wird immer erneut unterlaufen.



Abb. 25: Goya, *Desastres* Nr. 52 (*No llegan á tiempo*), 15.7x20.7cm, Harris 172; *The Complete Etchings of Goya*, Crown Publishers, New York, 1943.

Am eigentümlichsten ist die Darstellung der Hungernotszene *No llegan á tiempo* (*Desastres* Nr. 52; **Abb. 25**). Die Helferinnen kommen im fertigen Blatt buchstäblich „nicht zur rechten Zeit“, denn das unauffällige Gesicht der dritten (nachträglich hineinmontierten) Helferin merken wir erst beim zweiten oder dritten Blick an der Schulter der zweiten Helferin. Bei diesem verspäteten frontalen Blickaustausch mit ihr werden wir unsicher, ob wir (als Fußgänger auf

⁷ In seinen wenigen erhaltenen Landschaftsradierungen (um 1800-08; Harris 23, 24; [Goya y Lucientes, Francisco de: Landschaft mit großem Felsen - Zeno.org](#); [Goya y Lucientes, Francisco de: Landschaft mit Wasserfall - Zeno.org](#)) gibt er zwar den Himmel scheinbar »luftperspektivisch« oder atmosphärisch gedämpft im Halbton wieder. Dieser aber droht die Grenze zwischen dem Himmel und der Erde (oder den Häusern) zu verwischen. Auch die starken Schraffen im Vordergrund verwischen die Grenze zwischen dem Felsen und dem Erdboden.

⁸ Vgl. *Desastres* Nr. 4, 38, 48, 59, 63.

einer Straße, wie es in der Vorzeichnung noch der Fall war⁹) auf die gebeugten Helferinnen hinabschauten oder womöglich (etwa am Fuß einer Anhöhe, von der Augenhöhe der dritten kleinen Helferin her) hinaufblickten. Die abstrakt gesetzten Linien und Schatten machen es unbestimmbar (Goya erprobte freilich auch in der Malerei ähnliche optische Spiele¹⁰, aber derartige Spiele der Linien waren die Besonderheit der Graphik).

Auf eine solche Unbestimmbarkeit der Blickrichtung stößt man bei Rembrandt nicht. Auch dieser sparte zwar in vielen Blättern die Darstellung der Wolken aus und nutzte im Spätwerk zunehmend den Effekt der »graphischen« Kontingenz der Linien auf dem weißen »Untergrund«¹¹. Das brachte aber (anders als bei Goya) keine unlösbare Spaltung der Blickrichtungen hervor. Denn er sparte dabei auch die Wiedergabe des vordergründigen Erdbodens aus. Die somit auf einen schmalen Streifen reduzierte Tiefebene Landschaft¹² können wir (sie auf den Tisch hinlegend) ebenso leicht in den »Querschnitt« des Raums integrieren wie (sie an die Wand hängend) in den »Längsschnitt« desselben; in beiden Fällen versenken wir uns ungestört in die Tiefe ihres Horizonts. Durch diese Schmiegsamkeit zeichnen sich seine Blätter aus; er »emanzipierte« die Blätter von dem »Monopol der Vertikalen« (Benjamin), ohne eigens der perspektivischen Konvention der Malerei zu trotzen.

Goyas Stil ist im Vergleich dazu widerspenstig. Seine Blätter scheinen bei jeder Anbringung die gewohnte Körperhaltung des Betrachters in Frage zu stellen. Sie gehörten also, von dem »reinen« klassizistischen Geschmack der Zeit weit entfernt, zur »geistreichen« Kunst im kantischen Sinne (die *Desastres* wurden ohnehin erst Jahrzehnte später mit technischer Hilfe der Pariser Druckerei Delâtre publiziert). – Man mag übrigens in Goyas Graphik auch einige Motive der benjaminschen Passagenarbeit vorweggenommen sehen (Straßenkämpfe und eine Proto-Haussmannisierung der Stadt¹³; gespenstische Alte und Bettler auf den Straßen; das Fechtermotiv, das Baudelaire inspiriert haben dürfte...). Der Graphiker aber, den Benjamin 1935 für seine Arbeit "entdeckt" hat, war ein anderer: der zeitweise mit Baudelaire befreundete Radierer Charles Meryon, dessen *Eaux-fortes sur Paris* ihm "bei der Betrachtung den Atem zum Stocken brachten"¹⁴.

Warum wurde er von Meryons Blättern so erschüttert? Weil der Künstler sich dort schonungslos dem »magischen Urphänomen« des Stadtraums aussetzte, bis er diesem schließlich zum

⁹ Vgl. Pierre Gassier, *Les dessins de Goya*, T. II, Fribourg, 1975, Nr. 201.

¹⁰ Vgl. dazu z. B. Thomas Hölscher, *Bild und Exzeß: Näherungen zu Goya*, München, 1988.

¹¹ Vgl. Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes*, New Haven & London, 1990, S. 57ff.

¹² Z. B. die Zeichnung *Het Molentje* (um 1650-55, Ben 1353).

¹³ Vgl. Susanne Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft*, Stuttgart / Weimar, 1995, S. 364.

¹⁴ Brief an Gretel Karplus, nach dem 9. 1. 1936; *Briefe*, Bd. V, S. 222.

Opfer fiel. Benjamin findet Baudelaire und Meryon „einander wahlverwandt. Ihr Geburtsjahr ist das Gleiche; ihr Tod liegt nur um Monate auseinander. Beide starben vereinsamt und schwer gestört; Meryon als Dementer in Charenton, Baudelaire, ohne Sprache, in einer Privatklinik“ (*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, 1938; I 591). Wir möchten nun die Lektüre von *Zeichen und Mal* unterbrechen und diese Wahlverwandtschaften der Entmündigten näher betrachten; denn auf diesem Umweg können wir im Voraus sehen, wie »magisch« die graphische Linie das Spannungsverhältnis zur Vertikalität der Malerei oder des „Mals“ hervorbringen kann.

2.3.2 Charles Meryon und das Urphänomen des Stadtraums

Benjamin nennt Meryon “den großartigsten Porträtisten der Stadt Paris” und zählt dessen Radierungen zu “den erstaunlichsten Blättern, die je eine Stadt ins Leben gerufen hat”¹⁵. Es ist anzunehmen, dass ihm bei der Meryon-Beschreibung stets seine frühe Zeichen-Mal-Theorie vorschwebte; denn seine Meryon-Notizen thematisieren wiederholt¹⁶ die Darstellung des Himmels. Er erwähnt dabei allerdings nicht explizit die Aufsätze von 1917. Denn seine frühe Theorie ließ sich nicht reibungslos in sein soziologisch konzipiertes (von dem Institut für Sozialforschung gefördertes) Forschungsprojekt einfügen; eben darum schwieg er auch in jenem (gleichfalls für die Zeitschrift des Instituts bestimmten) Kunstwerkaufsatz von der »magischen« Raumpolarität, deren Betrachtung er privat fortsetzte¹⁷.

Statt der »magischen« Polarität hatte er also die Begriffe nötig, die sich mit einer kultursoziologischen Geschichtsschreibung besser vertragen würden. Die entsprechenden Ansätze können wir in seinen Aufzeichnungen finden; er scheint z. B. die Absicht gehabt zu haben, ähnlich wie Alois Riegl den Kunstformen der Zeit (Bühnenbild, Panorama, Passage usw.) und dem haussmannschen Städtebauprojekt einen “Ausdruckswillen der Zeit” abzulesen und diesen in einem polaren Gegensatz zwischen den »erstickten Perspektiven« („Plüsch“ oder “perspectives étouffées”) und dem “unauslöschlichen Durst nach Perspektiven” (V 183 [E 2, 5], 1214ff.; vgl. V 56, 73f., 180ff., 192f., 208) darzustellen. Zur Präzisierung der so aufgefundenen Polarität fand er eine nähere Panofsky-Lektüre nötig¹⁸. Er wollte wohl auch Meryons Raumgestaltung in diesem Kontext betrachten, wenn er z. B. die “Erscheinungsweise des

¹⁵ Brief an Werner Kraft, 30. 1. 1936; *Briefe*, Bd. V, S. 237f.

¹⁶ Vgl. I 661, 681; V 150, 344, 406, 420, 443f. (C7,3; J22,3, 52,5, 58,2, 69,1, 69,7)

¹⁷ Vgl. 2.2.1.

¹⁸ Vgl. Brief an Adorno, 20. 6. 1936; *Briefe*, Bd. V, S. 314. – Durch diese Beschäftigung wollte er wohl die »satanische« Perspektive, wovon das »Kolportagephänomen des Raums« geprägt war (vgl. 1.3.2), in einem neuen Licht betrachten.

Himmels bei Meryon” mit der Erfahrung der Passagen (Durchblick in den Himmel durch die Arkade) verglich (V 406 [J 52, 5]).

Seine Forschung hat sich jedoch nicht in dieser Richtung weiterentwickelt. In seiner einzigen zur Veröffentlichung bestimmten Meryon-Besprechung – in dem bereits zitierten (allerdings vom Institut abgelehnten) Baudelaire-Aufsatz – griff er nämlich eine andere Polarität auf: die polare Spaltung von »Antike und Moderne«, in der Baudelaires Großstadtbewohner als Helden auftraten. Im baudelaireschen Kontext ging es dabei vor allem um die Frage der ästhetisch-historischen Mitteilbarkeit, um die Frage nämlich, ob und wie das Bild der Moderne einen kanonischen (mit der antiken Kunst vergleichbaren) Rang erhalten kann (I 584). Aber in Bezug auf Meryons Paris-Blätter scheint diese Polarität ihre eigentliche Bedeutung zu verlieren. Denn seine Stadtvedute bezieht sich viel weniger auf die „Antike“ als auf das Mittelalter: auf das verloren gehende »gotische« Stadtbild. Obwohl seine Blätter wie *Galerie Notre-Dame* (1852) oder *Le Stryge* (1853)¹⁹ thematisch im Zusammenhang mit dem romantischen Mittelalterkult standen, trennt Benjamin sie von der Romantik eines Hugo und betonte ihre Nähe zu Baudelaire:

„Niemand ist mehr von ihnen [Meryons Blättern] beeindruckt worden als Baudelaire. Ihm war die archäologische Ansicht der Katastrophe, wie sie den Träumen Hugos zugrunde lag, nicht die eigentlich bewegende. Ihm sollte die Antike mit einem Schlag, eine Athene aus dem Haupte des unversehrten Zeus, aus der unversehrten Moderne steigen. Meryon trieb das antike Antlitz der Stadt heraus, ohne einen Pflasterstein von ihr preiszugeben. Diese Ansicht der Sache war es, welche Baudelaire unablässig im Gedanken der modernité nachgegangen hatte. [...] auch bei Meryon durchdringen einander die Antike und die Moderne; auch bei Meryon tritt die Form dieser Überblendung, die Allegorie, unverkennbar auf.“ (I 590f.)

An diese eigensinnig scheinende Bemerkung konnte bisher kein Meryon-Interpret anknüpfen. Wir werden jedoch sehen, dass Meryons Verdienst weniger in der Wiedergabe der alten Monumente selbst als in der dort vorgeführten *Performancekunst* lag, wodurch er die „Antike“ – die Geschichten von Ikarus, Ödipus und Christus, die er in seinem Wahn miteinander verwoben hat – unauffällig und doch schlagartig in der zeitgenössischen Stadtszene auftreten ließ. Er überblendete nämlich die moderne Großstadt, wo die Masse Benjamin zufolge wie eine amorphe Flutwelle die Bauten oder Kunstwerke zu „umspiel[en]“ (I 465, VII 380) anfang²⁰, durch die Flut seiner Wahnvorstellungen. Benjamin, der im Verhalten der zerstreuten Masse zugleich die Gefahr und Chancen der Technisierung gesehen hatte, fand also bei Meryon eine Schreckensvision – dass die Masse wie Meryons Staffagen erneut in die längstvergangenen verhängnisvollen Geschichten verwickelt werden könnte – und eine Hoffnung – dass eben in

¹⁹ Abbildung: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/011105bild9a.jpg>

²⁰ Zur Metapher des Wellenschlags vgl. 1.3.3.1.

einem so entstellten Wiedererkennen des Vergangenen ein neuer Blick auf die Geschichte verborgen liegt – zugleich. Bei dieser Überblendung sah er zudem die Elemente der »Graphik« (die Kontingenz der Linien, den Bannkreis der nicht-überschreitbaren Grenze, die »gefährliche« Darstellung von Wolken und Himmel) in singulären Verbindungen mit der Vertikalität der dargestellten Denkmäler auftreten.

2.3.2.1 *Topographische Fechtkunst oder die Erektion des Geistes*

Man zählt Meryon zu den Künstlern, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum »Revival« der Radierung (als des Mittels künstlerisch »freier«, »originaler« Darstellung im Gegensatz zur »Industrie« der photo-, litho- und xylographischen Reproduktion) beigetragen haben. Eine solche »Freiheit« war jedoch nicht unbedingt sein künstlerisches Ziel. Die Radierer, die ihre Originalität z. B. in den erfinderischen Wolkendarstellungen glaubten erweisen zu können, fanden Meryons Schwäche vor allem in seiner recht konventionellen Himmel- und Wolkendarstellung²¹; auch er selber gab als seine Schwäche den „Mangel an der Luftperspektive“ an²². Dieser „Mangel“ rührt wohl z. T. von seiner starken Sehkraft und Rotgrünblindheit her²³. Wir sollen aber die Eigenart seiner Graphik nicht bloß auf die Besonderheit seines Gesichtsinns (»äußeren Sinns«) zurückführen. Bereits bei Baudelaire finden wir eine vorsichtigere (wenn auch allzu kurz zusammengedrückte) Beobachtung des meryonschen Himmels; dessen Blätter beschreibt er in *Salon de 1859* wie folgt:

“J’ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d’une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l’industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l’architecture leur architecture à jour d’une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n’était oublié. [...] Mais un démon cruel a touché le cerveau de M. Meryon. [...] Et depuis lors nous attendons toujours avec anxiété des nouvelles consolantes de ce singulier officier, qui était devenu en

²¹ Zum Vergleich zieht Martin Hardie vor allem Seymour Haden heran (*Charles Meryon and his Eaux-fortes sur Paris*, London, 1931, S. 20-22, 24). Aber auch Whistlers Himmeldarstellung dient wohl zum Vergleich; vgl. Joseph Pennell, *Etchers and etching*, 4. ed., New York, 1931, S. 33, 40.

²² Vgl. Aglaus Bouvenne, *Notes et souvenirs sur Charles Meryon*, Paris, 1883, S. 18; Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, 1926, Paris, S. 89f., 162.

²³ Hardie (op. cit., S. 23) deutet darauf hin, dass Farbenblinde einen besonderen Sinn für Helldunkel und Halbtöne haben.

un jour un puissant artiste, et qui avait dit adieu aux solennelles aventures de l'Océan pour peindre la noir majesté de la plus inquiétante des capitales.” (Zit. nach Benjamin, V 303 [J2, 1])²⁴

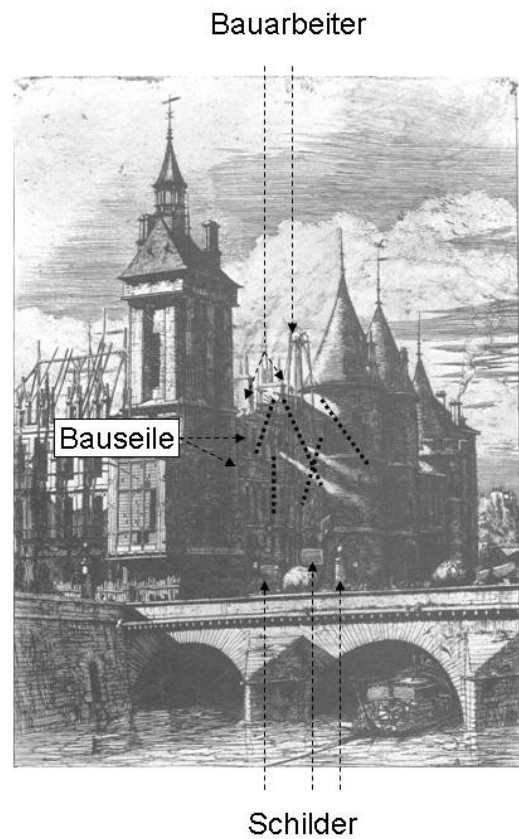
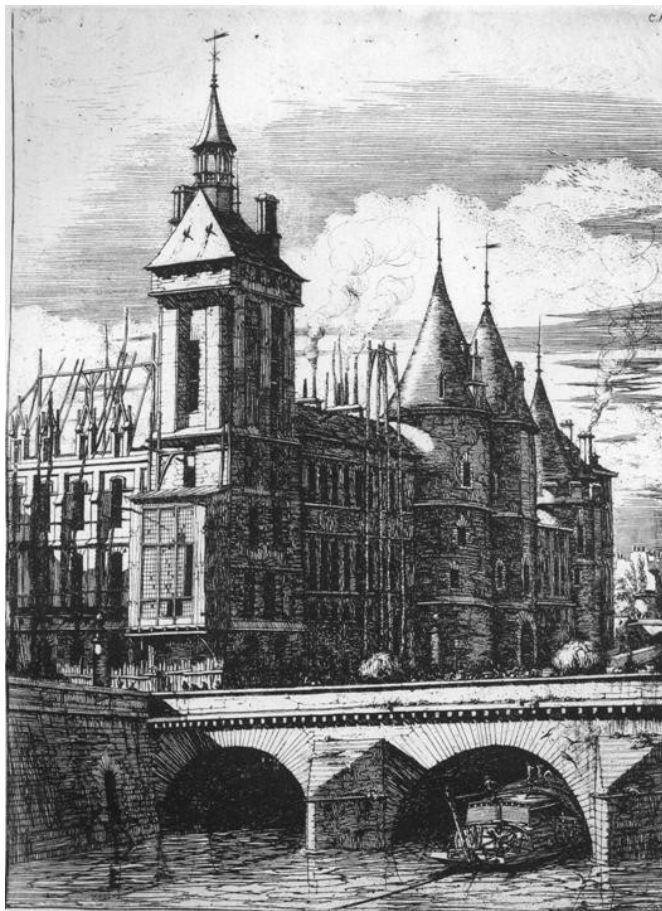


Abb. 26: Meryon, *La Tour de l'Horloge*, DW28(=S23), 1852, 26.2x18.5cm; Goesta Ecke, *Charles Meryon*, Leipzig, 1923, Tafel 14 (5/8 Zustand – nach Angaben von Ecke; rechts Änderungen in späteren Zuständen).

Baudelaire hat hier vor allem *La Tour de l'Horloge* (Abb. 26) – wo der hochragende Glockenturm des im Umbau begriffenen Justizpalastes dargestellt ist – vor Augen. Der Blickpunkt dieser Ansicht lässt sich nicht eindeutig bestimmen, da sie aus einer künstlichen Montage unterschiedlicher Perspektiven besteht. In den noch erhaltenen frühen Skizzen zu diesem Blatt können wir jeweils anhand der Horizontallinien der Obergeschosse des Palastes die Höhe des Betrachterstandorts erschließen²⁵. Aber im fertigen Blatt sind diese Horizontallinien durch die absichtlich vergrößerten Türme eingeengt und im dichten Schatten hinter dem Holzgerüst untergetaucht worden. Das (im starken Helldunkelkontrast betonte) Winkelverhältnis der leicht geneigten vorderen Kaimauer und der leicht gekrümmten Brücke erweckt zuerst den

²⁴ Benjamin zitiert diesen Passus aus Geffroy (op. cit., S. 125f.). Die Phrase *montrant du doigt le ciel* stammt aus Wordsworth: „And spires whose ‚silent finger points to heaven““ (*The Excursion*, VI. Buch, Z. 19; Hinweis von Wolfgang Drost / Ulrike Riechers (éd.), *Charles Baudelaire: Salon de 1859*, Paris, 2006, S. 680).

²⁵ Vgl. James D. Burke, *Charles Meryon, Prints & Drawings*, Ausst.-Kat. Toledo, 1974, Nr. 30, 32; oder Margret Stöffmann, *Charles Meryon: Paris um 1850*, FfM, 1975, S. 55f.

Eindruck, als ob wir etwas tiefer stünden als die Passanten der Brücke. Bald darauf werden wir aber – im Anblick der unauffällig dahinter (bis zum Pont-Neuf) schlängelnden Kaimauer – zur Korrektur veranlasst; falls das Blatt (wie üblich im Kunsthandel) auf dem Tisch zur Einsicht vorliegt, glauben wir es wohl aufrichten zu müssen, um einen »richtigen« höheren Blickwinkel zu ihm haben zu können.

Auf jeden Fall aber bleibt das Winkelverhältnis der vorderen und der hinteren Brücke widersprüchlich. Der Justizpalast befindet sich hier zudem teils im Wiederaufbau, teils im Abriss; in den späteren Zuständen des Blattes erscheinen Bauarbeiter auf dem nun „spinnwebhaft“²⁶ gespannten Bauseilnetz und reißen das Dachwerk Stück für Stück ab – unten hängt das Schild der Maurerei „Le Droit Maçonnerie Contrat Social“ neben dem Eingang der Conciergerie²⁷. Der Baukomplex steht also in einem kompositorisch prekären Gleichgewicht – die Horizontalachse des Kais kommt uns schwankend vor wie das Schiffsdeck auf dem Meer, das Baugerüst ragt wie Masten²⁸, und die vorgesehene harmlose neugotische Fassade ist noch nicht da (zudem stand auch der Brücke – Pont-au-Change – der Abriss bevor). Es scheint, als ob der Palast gegen den Willen der Restauratoren die Narben der Geschichte – die Nahtstellen des angehäuften Umbaus, die Spuren politischer Untaten – bloßlegte. Eben dieses Zusammenfinden von „Majestät und Gebrechlichkeit“ (Benjamin I 661, V 437 [J 66, 7]) ist es, das Baudelaire eine „paradoxe Schönheit“ empfinden ließ. Eine paradoxe Schönheit in dem Sinne, dass sie trotz (oder gerade wegen) ihres bloß transitorischen, politisch fraglichen Zwecken »anhängenden« Status uns stärker fesselt als eine »freie«, in Muße zu genießende Schönheit²⁹. Auch der (wie üblich in der Vedutengraphik) aufgeheiterte Himmel kann angesichts dieser instabilen Dynamik der hochragenden Türme, Gerüste und Schornsteine „tumultuös“ erscheinen.

Aber eine noch bizarrere Verzerrung weist *La Pompe Notre-Dame* (Abb. 27) auf, angesichts ihres bevorstehenden Abrisses. Meryon sagt, dieses Blatt sei

²⁶ Baudelaire spricht in seiner (gemäß dieser Änderung) leicht revidierten Meryon-Beschreibung (*Peintres et aquafortistes*, 1862) von „une beauté arachnéenne et paradoxale“. Benjamin zitiert im Baudelaireaufsatz diese spätere Version (I 592; vgl. V 310f. [J6, 1]).

²⁷ Siehe große Abbildungen in: James D. Burke, *Charles Meryon. Prints & Drawings*, New Haven, 1974, Nr. 34; Margret Stiffmann, *Charles Meryon: Paris um 1850*, FfM, 1975, S. 111.

²⁸ Die Insel Cité mit einem Schiff zu vergleichen war und ist eine übliche Assoziation; schon im Wappen der Stadt hieß es *fluctuat nec mergitur*. Meryon selber fügte diesen Spruch in seinen Entwurf für das Stadtwappen (1854, DW22=S37) ein.

²⁹ Näheres zur „anhängenden“ Schönheit (Kant) vgl. 1.2.1.

“à bien peu près la reproduction exacte de cette bâtisse qui va, dit-on, bientôt disparaître. Je me suis cependant permis quelques petits changements, en modifiant les rapports de certaines parties, dans le but d’enlever au monument un peu de sa lourdeur. Les tours saillent aussi un peu plus que dans la réalité; mais je considère que ce sont licences permises, puisque c’est pour ainsi dire dans ce sens que travaille l’esprit, sitôt que l’objet qui l’a frappé a disparu de devant les yeux”³⁰.

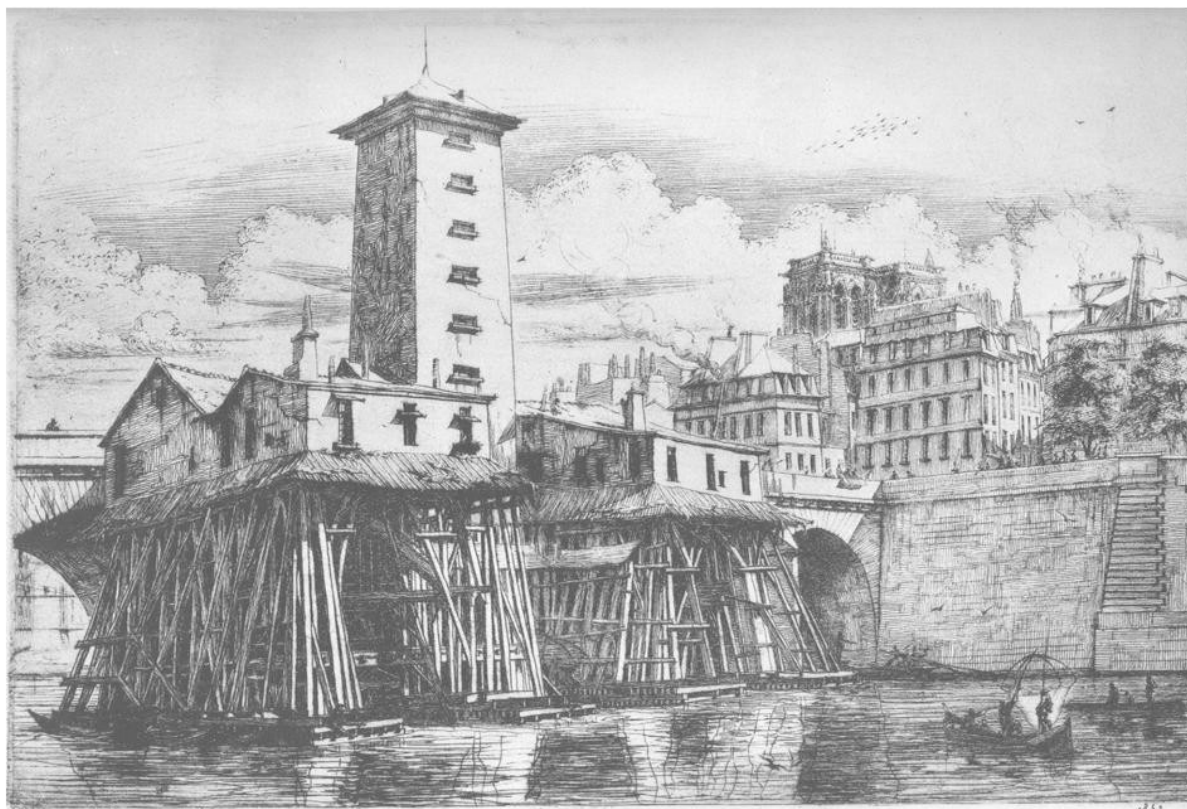


Abb. 27: Meryon, *La Pompe Notre-Dame*, 1852, DW31=S26, 6/9 Zustand, 17.2x25.2cm; Ecke, op. cit., Tafel 17.

Betrachten wir die Änderungen genauer (vgl. Abb. 28). Die Notre-Dame-Türme, die eigentlich – von seinem Blickpunkt her gesehen – kaum über die Häuserfront hinausragten³¹, sind hier deutlich dargestellt, um einen optischen Ausgleich zum unverhältnismäßig erhöhten Pumpenturm zu leisten. Die Höhe des letzteren ist ohnehin durch die manipulierte Wiedergabe seiner Fenster betont; Meryon stellte, obwohl er von seinem Standort her nur die oberen vier Westwandfenster des Turms – zwei davon waren leicht querformatig, andere waren rechteckig bis

³⁰ Brief an Paul Mantz (4. 6. 1853), Zit. nach Geffroy, op. cit., S. 68.

³¹ Vgl. [Image:No10p11 pompe pont notre dame-e03-pompe du pont notre-dame depuis le pont notre-dame 1857.jpg](http://Image:No10p11_pompe_pont_notre_dame-e03-pompe_du_pont_notre-dame_depuis_le_pont_notre-dame_1857.jpg) - [Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Image:No10p11_pompe_pont_notre_dame-e03-pompe_du_pont_notre-dame_depuis_le_pont_notre-dame_1857.jpg) (zeitgenössische dokumentarische Illustration) und Meryons eigene Vorstudie (Boston; abgebildet in: <http://www.pref.mie.jp/bijutsu/HP/event/catalogue/mangekyo/ishizaki.htm>, fig. 3, sowie in Burke, op. cit., Nr. 44), deren Komposition später verworfen wurde.

hochformatig – sehen konnte³², alle sechs Fenster im Querformat verkürzt an der hell beleuchteten Westwand dar und tilgte zugleich die hochformatigen Fensterchen der Nordwand, da sie sonst die Breite statt der Höhe des Turms hervorheben würden. Dafür aber verzichtete er hier auf das üblichste Erhöhungsmittel: die Zuspitzung der Turmdachkanten gemäß einer Übereckperspektive. Denn eine solche Zuspitzung würde den Turm nicht nur »unrealistisch« hochragen lassen (was das Blatt dokumentarisch unglaublich machen würde), sondern die Massivität des ganzen Wasserwerks nur steigern, statt es “seiner Schwere entheben” (Meryon) zu können.

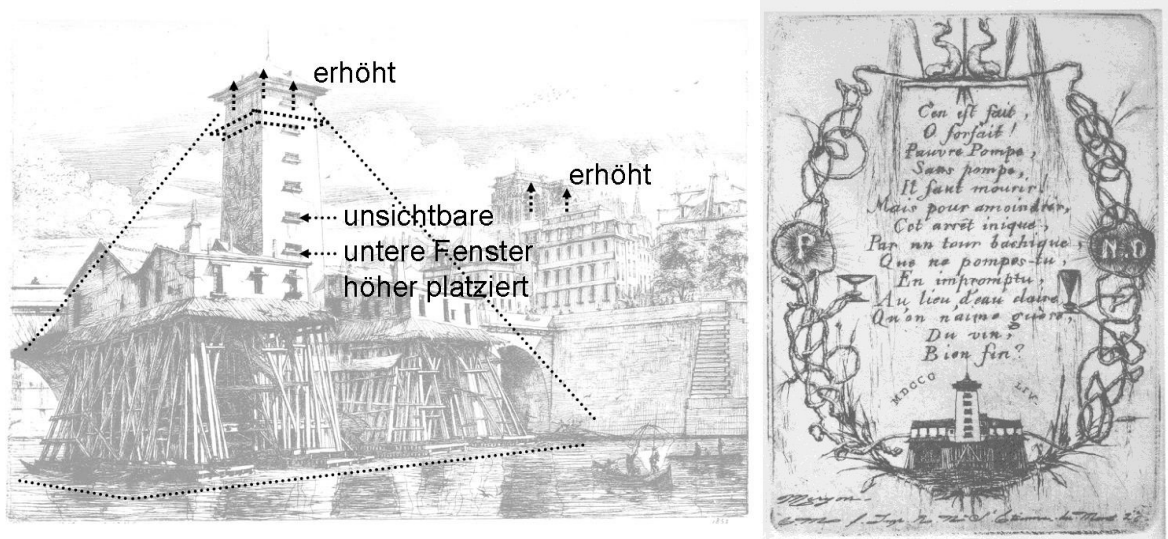


Abb. 28: (links) *La Pompe Notre-Dame*, Meryons kompositorische Manipulationen

Abb. 29: (rechts) Meryon, *La Petite Pompe*, 1854, DW32=S39, 10,8x8cm, 1/2 Zustand: Ecke, op. cit., Tafel 18.

Die Winkelverhältnisse der Dachkanten des Pumpenturms blieben also trotz seiner deutlichen Erhöhung unverändert, was freilich einen Widerspruch zum ursprünglichen Bildaufbau mit sich brachte; das höher platzierte Dachwerk des Turms brach mit der harmonischen Pyramidalkomposition der Vorzeichnungen³³. Die Folge: Wir Betrachter schließen beim ersten Blick (anhand der Kanten der Holzgerüste der Pumpenhäuser) darauf, dass wir knapp über dem Flusspegel stehen, müssen aber darauf – angesichts der hohen und dennoch relativ stumpf gebliebenen Turmdachkanten – erneut einen »passend« hohen Blickpunkt suchen, indem wir (wenn das Blatt auf dem Tisch lag) uns über den Tisch beugen oder umgekehrt das Blatt auf-

³² Vgl. die oben (Anm. 31) verlinkte Wikimedia-Illustration und die in BN Paris aufbewahrte Vorzeichnung Meryons (abgebildet in: *Charles Meryon: Officier de la Marine*, Paris, 1968, Nr. 723; Stuffmann, op. cit., S. 63).

Siehe auch *Le Secqs Photographie* (abgebildet in Stuffmann, S. 156ff, sowie in

http://www.pref.mie.jp/bijutsu/HP/collection/meryon/meryon_pamph.htm).

³³ Vgl. vor allem die oben (Anm. 32) genannte BN-Vorzeichnung; Burkes Bemerkung, dass das Blatt “exakt” der Komposition dieser Vorzeichnung folge (op. cit, S. 57), ist ungenau.

richten. Wir werden also in einen vertikalen Schub versetzt³⁴, ohne unseren Standort endgültig festlegen zu können – und eben dadurch erzielt Meryon seinen “but d’enlever au monument un peu de sa lourdeur”. Nur musste er den so maßlos bis zum oberen Bildrand erigierenden Pumpenturm doch noch an die Gesamtkomposition des Bildes binden. Daher erhöhte er auch die Kathedraltürme und parallelisierte ihre Dachkanten zu denen des Pumpenturms; ein Trick, um das gebrochene perspektivische Gitter scheinbar zu reparieren.

Es ist Meryon zufolge “in dieser Richtung” (dans ce sens), dass der “Geist” arbeitet oder strebt, sobald der Gegenstand, der ihn gefesselt oder “geschockt” (frappé) hat, ihm aus den Augen geraten ist. In diesem eigenartigen Richtungssinn unterscheidet sich sein Blatt sowohl von den älteren empfindsam-romantischen als auch von den zeitgenössischen dokumentarischen Illustrationen desselben Pumpenturms³⁵. Was bedeutet aber diese »Erektion« des Pumpenturms? Was für eine »Beute der Unzucht« suchten hier die gierigen Chimären der Notre-Dame-Türme?³⁶ Ohne psychoanalytische Deutungen durchführen zu können – denn es gibt wenig Aussicht dafür, dass seine Pathographie sich aus Archivmaterialien genau rekonstruieren ließe –, dürften wir doch zumindest vermuten, dass ihm der bevorstehende Abriss des Pumpenturms im Zuge des vom Kaiser verordneten Stadtumbaus bedrohlich vorkam, wie eine symbolische Kastration. Denn in seiner (wohl bereits ausgebrochenen) Paranoia sah er sich eben vom Kaiser verfolgt³⁷; demzufolge hinderte dieser – der berühmte Wollüstling – ihn an seiner Liebe zur Tochter einer Nachbarin, indem er mit allen Kunstgriffen Einfluss auf die

³⁴ Die beigefügte Abbildung vermag dieses Gefühl (wegen abgestumpfter Linearität) nicht mehr richtig zu erwecken. Wer das gut abgezogene Original am Tisch zur Hand nimmt, wird seine fast »magisch« aufrichtende Kraft fühlen.

³⁵ Typisch »romantisch« sind J. M. W. Turners *Hôtel de Ville and Pont d’Arcole* (Stahlstich von Thomas Jeavons, 1835, in: Turner, *Les Fleuves de France / The Rivers of France*, London, 1837) und J. Gendall / T. Sutherlands kolorierte Aquatintaradierung *Pont Notre Dame* (in: Jean-Baptiste Balthazar Sauvan, *Voyage pittoresque sur les rives de la Seine*, London, 1821). In J. B. de Saint-Victors *Tableau historique et pittoresque de Paris* (T. 1, 1808, Paris, gegenüber S. 173) ist der Pumpenturm im Mondlicht dargestellt (Aquatintaradierung). Sonstige frühe und zeitgenössische Beispiele sind im Ausstellungskatalog *Charles Meryon. Officier de Marine*, Paris, 1968, cat. 644 genannt.

³⁶ In *La Vigie* bzw. *Le Stryge* (1853, DW23=S27) machte Meryon diese Chimären zum Hauptthema.

³⁷ Spätestens um 1854 wurde sein Wahnsinn unverkennbar (vgl. Friedrich Panse, *Persönlichkeit, Werk und Psychose CHARLES MERYONS*, in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, Bd. 187, 3. Heft, 1951, S. 205-230). – Die »Verfolgung« war allerdings keine rein imaginäre. Denn als Besitzer eines Druckers war er von den Schnüfflern beobachtet; die Genehmigung zu dessen Besitz hätte ihm jederzeit entzogen werden können. Er unterstellte aber auch der tödlichen Störung des Karikaturisten Grandville (†1847) Verfolgungen durch die Bonapartisten (vgl. Roger Collins, *Charles Meryon*, Devizes, Wiltshire, 1999, S. 115ff., 181).

letztere ausübte. Diese Bedrohung wird übrigens in dem kleinen Blatt *La Petite Pompe* (Abb. 29; verfertigt vielleicht als das vorgesehene Schlussblatt der Paris-Serie) noch deutlicher bezeugt; Meryon fügte dort dem zur »Normalgröße« geschrumpften Bild des Pumpenturms folgende Inschrift hinzu:

“[...] Pauvre Pompe, / Sans pompe, / Il faut mourir! / Mais pour amoindrir, / Cet arrêt inique, / Par un tour bachique, / Que ne pompes-tu, / En impromptu, / Au lieu d’eau claire, / Qu’on n’aime guère, / Du vin, / Bien fin?”

Der alte Pumpenturm, der nur noch unbeliebtes Wasser lassen konnte, durfte nämlich nur imaginär im bacchischen “Geist” zur Erektion gebracht werden. Diese „Kleine Pumpe“ macht eben die Kehrseite der phallisch überspannten »Pathosformel« der *Pompe Notre-Dame* aus. – Der vertikalisierende Richtungssinn des Künstlers behauptet sich aber auf jeden Fall, hier wie sonst, nicht nur gegen den bevorstehenden Abriss der Bauten; er trotzt unserer gewohnten Raumordnung überhaupt. Seine Blätter wollen (mit dem frühen Benjamin zu reden) weder im »inneren Sinn« »gewisser Graphiken« noch in der Vertikalität der perspektivischen Bildfläche »mythisch verwurzelt« bleiben. Sie suchen uns vielmehr in den *ständigen* Schub der Vertikalisierung zu versetzen, als müssten die Blätter (wie die Bauten selbst) in der Errichtung oder Erektion begriffen bleiben.

Dieser Richtungssinn war auch mit Meryons Arbeitsweise selbst verbunden; er pflegte die Bauten von unten nach oben zu zeichnen, da dies in seinen Augen der »natürlichen« Architektonik entsprach: “Ne construit-on pas les édifices par la base? pourquoi voulez-vous que j’en fasse la reproduction dans le sens inverse” – so soll er seine Vorgehensweise verteidigt haben³⁸. Auch beim Zeichnen auf dem Ätzgrund behandelte er nicht (wie üblich) gleichzeitig die ganze Fläche, um die Platte immer gleichmäßig im Ton zu halten, sondern bearbeitete die einzelnen Gebäude fleckenweise und fügte sie danach „mosaikmäßig“ zusammen³⁹. Kein Wunder also, dass seine Nadelführung für eine »Küstlerradierung« etwas zu steif aussieht. Seymour Haden – der zeitgenössische Meister der erfinderisch freien Wolkendarstellung – bemerkte z. B.: Meryon “n’a ni l’élan, ni la facilité manuelle, ni l’improvisation, ni cette faculté singulière de la selection quant aux lignes essentielles qui distinguent l’eauxfortiste par excellence. [...] il est plutôt habile graveur qu’aquafortiste surprenant”⁴⁰. Andere brachten

³⁸ Bouvenne, op. cit., S. 27.

³⁹ Hans W. Singer, *Charles Meryon*, in: *Die Kunst*, Bd. 39 (1919), S. 370f.

⁴⁰ Brief an Philip Burty (1873); Zit. nach Burty, *Charles Méryon. Sailor, Engraver, and Etcher*, London, 1879, S. 23. Auch Philip Gilbert Hamerton war der Ansicht, dass Meryon “did not sketch so much or so freely as good etchers usually do, and there is a severity in his manner not always compatible with the ease of true etching” (*Etching and etchers*, London, 1876, S. 172).

diese Besonderheit mit der Physiognomik des Fechters in Verbindung. Bekannt ist u. a. Beraldis Bemerkung:

“L’exécution de Méryon est incomparable. [...] Ces belles tailles droites, on raconte qu’il les exécutait ainsi: la planche posée debout sur un chevalet, la pointe tenue à bout de bras comme une épée, et la main remontant lentement, de bas en haut. Méryon pousse sa vigueur jusqu’à la dureté, il faut plus d’une fois des ciels solides [...]. C’est de cette fermeté extrême que vient la puissante originalité de sa manière”⁴¹.

Benjamin assoziierte dies vielleicht mit dem Fechtermotiv von Baudelaires *Tableaux parisiens*, als er ein (sehr ungenaues) Zitat von diesem Passus nach Richard Cantinellis Text⁴² machte. Diese Analogie ist – wie sie sich auch mit Baudelaires Motiv vergleichen lassen mag – insofern naheliegend, als wir uns vor seinen Blättern ständig zur Standortverschiebung gezwungen fühlen. Diese beunruhigend »harte Stimmung« rührt allerdings nicht nur von den optischen Verzerrungen her; sie hängt oft auch mit der Erscheinung der sonderbaren Gegenstände zusammen.

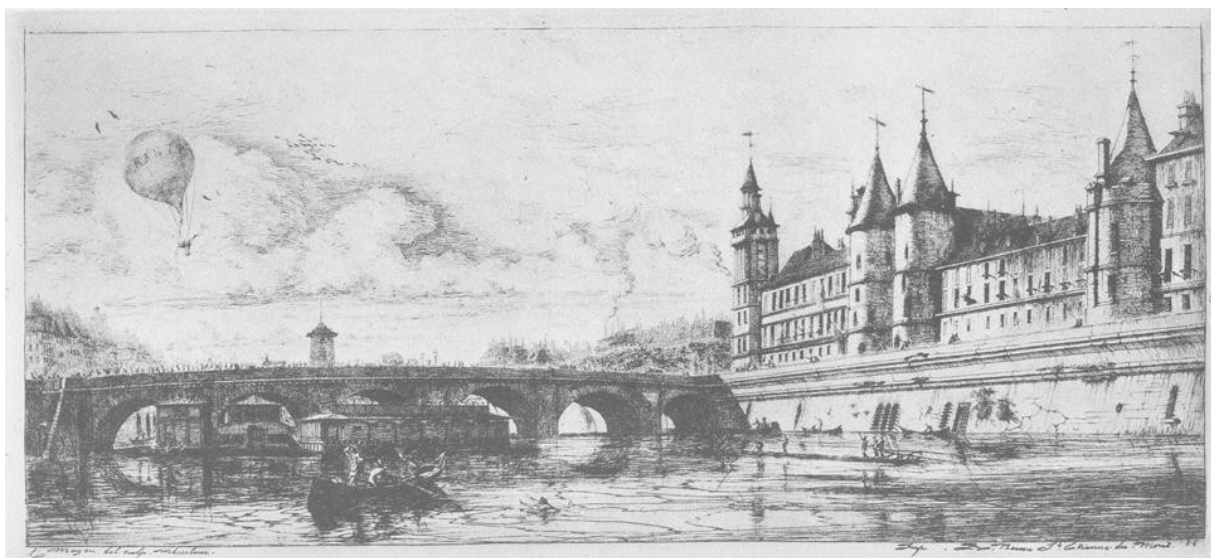


Abb. 30: (oben) Meryon, *Le Pont-au-Change*, 1854ff., DW34=S40; 5/11 Zustand, 14x32.5cm; Ecke, Tafel 20.

Abb. 31: (unten) 9/11 Zustand; Ecke, Tafel 21.

⁴¹ Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle*, T. X, Paris, 1890, S. 36.

⁴² Einleitung zu einer Faksimile-Ausgabe von Meryons Paris-Serie (V 304 [J2a, 2]).

2.3.2.2 Scharlachfarbige Antike im Spiegel des/der mer: wie »sinnfällig« teilt sie sich mit?

Ein Beispiel dafür ist *Le Pont-au-Change* (Abb. 30, Abb. 31). Anders als in *La Tour de l'Horloge* und *La Pompe Notre-Dame* sieht hier der Himmel über denselben Pumpen- und Uhrtürmen buchstäblich "tumultuös" (Baudelaire) aus: Im Laufe der Überarbeitung⁴³ treten immer neue Figuren über einem Trauerzug auf, der gerade über die Brücke geht – der schwankende Ballon "Speranza"; eine Tierfigur; eine Schar Raubvögel im Mondlicht; die Ballone "[Vas]co da Gama", "L'Asmodée", "le Protée", "le Saint-Elme"... Baudelaire berichtet in einem Brief an Poulet-Malassis (8. 1. 1860) über die laufende Änderung:

"il [Meryon] a substitué à un petit ballon une nuée d'oiseaux de proie, et comme je lui faisais remarquer qu'il était invraisemblable de mettre tant d'aigles dans un ciel parisien, il m'a répondu que cela n'était pas dénué de fondement, puisque *ces gens-là* (le gouvernement de l'empereur) avaient souvent lâché des aigles pour étudier les présages suivant le rite, – et que cela avait été imprimé dans les journaux, même dans le *Moniteur*." (Zitat nach Geffroy; V 150 [C7, 3])

Ferner über Meryons Selbstdeutung zu seinem Erstlingswerk *Le Petit Pont* (Abb. 32):

"Il m'a fait remarquer [...] que l'ombre portée par une des maçonneries du *Pont-Neuf* [sic] sur la muraille latérale du quai représentait exactement le profil d'un sphinx, – que cela avait été, de sa part, tout à fait involontaire, et qu'il n'avait remarqué cette singularité que plus tard, en se rappelant que ce dessin avait été fait peu de temps avant le Coup d'État. Or le prince [Napoleon III] est l'être actuel qui, par ses actes et son visage, ressemble le plus à un *sphinx*." (Zitat nach Geffroy⁴⁴)

Der Künstler spielte nämlich in seinem Wahn die Rolle eines Ödipus. Daher hat er, wie Baudelaire zugleich berichtet, die Anschrift des Dichters („hôtel de Dieppe“) mit "hôtel de Thèbes" verwechselt – man achte darauf, dass er 1847 (wenige Jahre vor der Verfertigung des *Petit Pont*) über Dieppe nach London gefahren war, um die Verwandten väterlicher Seite zu besuchen – und hat zudem vermutet, dass eben dieser Name den Dichter zur Anmietung der Wohnung bewogen hätte⁴⁵. Es war auf diese Grübelei hin, dass Baudelaire (vom anachronischen Schattenspiel so geblendet wie Teiresias?) gleichfalls eine Verwechslung unterlief; er gab dem *Petit Pont* den Namen einer anderen alten Brücke, die immer neu war: *Pont-Neuf*. Diese gegenseitigen Fehlleistungen der beiden belegen, wie scharf das Blatt "das antike Antlitz der Stadt heraus" trieb, „ohne einen Pflasterstein von ihr preiszugeben" (Benjamin); der zufällig gesetzte Schlagschatten hat eine neue Brücke zur »ödipalen« Urszene der Betrachter geschlagen. Meryon wird auf diese Weise von den »allegorischen« Überblendungen heimgesucht, ob gewollt oder ungewollt. Durch merkwürdige Staffagen oder Begleitverse suchte er oft seinen Blättern bestimmte Bedeutungen vorzuschreiben, aber sein bodenloser Tiefsinn

⁴³ Vgl. die Abbildungen in Burke, Nr. 55-59; Stuffmann, S. 120f.

⁴⁴ Geffroy, op. cit., S. 126f.

⁴⁵ Ibid.

begnügte sich nicht bloß damit; er witterte in ihnen immer neue Bedeutungen. (Der Unterschied zwischen seinen Wahnfiguren und den berühmten »Ungeheuern« Goyas liegt wohl schon auf der Hand; Meryon setzt sich dem seltsamen Spiel der Linien gerade dort aus, wo Gegenstände in klaren Konturen dargestellt sind. Ihm kamen sie so bedrohlich vor, als könnte er dadurch jederzeit einer fremden Macht ausgeliefert werden. Im Teufelskreis dieser Grübeleien sollte er schließlich – aus Angst vor »Verfälschung« – die meisten seiner Platten nach wenigen Abzügen verwerfen).



„das Profil der Sphinx“

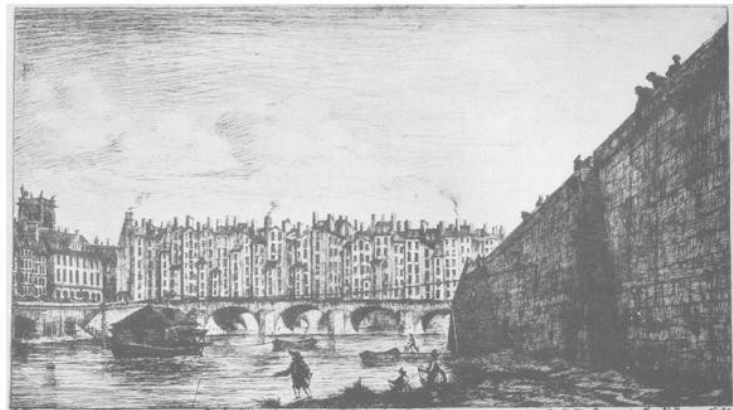


Abb. 32: (links) Meryon, *Le Petit Pont*, 1850, DW24=S20, 4/6 Zustand, 26.5x18.5cm; Ecke, Tafel 10.

Abb. 33: (rechts) Meryon, *Le Pont-au-Change vers 1784* (nach Victor Jean Nicolles Aquarell von um 1784, Sammlung Destailleur, BN Paris), 1855, DW47=S52, 5/5 Zustand, 12.4x22.3cm; Ecke, Tafel 31.

Auch die schwankende, bald weggewischte „Speranza“ über dem *Pont-au-Change* nimmt in Verbindung mit dem Trauerzug und dem im Stich gelassenen Schwimmer (unten Mitte) Bedeutsamkeit an. Man sieht darin eine Anspielung auf die Ikarus-Geschichte⁴⁶. Während aber

⁴⁶ Das Ikarus-Motiv kommt zwar erst in einer allegorischen Figur von *Tourelle, Rue de l'École-de-Médecine* (1861, DW41=S72) unmittelbar zum Vorschein. Im Kontext der zeitgenössischen Kunst und Literatur kann aber auch der Ballon auf dieses Motiv bezogen werden (vgl. Philippe Junod, *Meryon en Icare?*, in: *Charles Meryon - David Young Cameron*, Genève, 1981, S. 81-98). Baudelaires Gedicht *Les Plaintes d'un Icare* (1862; vgl. Ben-268

der Sohn des Daidalos durch den tödlichen Sturz seinen Namen verewigen konnte, scheint Meryons Schwimmer, obwohl er sich mit gehobenen Armen so gut wie ein Wasserballspieler über Wasser halten kann, nichts besseres zu wissen als um Hilfe zu rufen; und er ähnelt somit dem Künstler selbst, der trotz langer Marinenkarriere die Angst vor dem Wasser nicht überwinden konnte⁴⁷. Das Wasser bereitete ihm heikle Probleme: Es erschien in seinen rotgrün-blinden und zudem psychotisch belasteten Augen in zweideutigen Farbverhältnissen, wie in der Farbe des Bluts tingiert⁴⁸ – und zwar in Verbindung mit der Silbe *mer*, die die brüchige Nahtstelle seiner Wahrnehmungswelt markierte.

Der als illegitimes Kind eines britischen Arztes geborene Künstler erhielt nämlich den Namen des Vaters *Meryon* erst nachträglich durch die Bemühung seiner Mutter (*mère*), die ebenfalls gestört sterben sollte. Seine Laufbahn als Marinenkadett war nicht nur berufsgemäß durch die blutigen Zwischenfälle auf der Südpazifik überschattet, sondern kam ihm wegen der Frage seiner Nationalität fraglich vor. Aus dem unausrottbaren Zweifel an seiner Herkunft sollte er schließlich seinen Vater verleugnen und sich für Christus halten. Nach dem Ausbruch der Paranoia litt er nachts an der Halluzination von „mer de sang“, wiederholte tags kalte Bäder zur Bändigung des Sexualtriebs⁴⁹ und grub die umliegenden Höfe aus, um die Leiche der angeblich ermordeten Nachbarstochter zu bergen⁵⁰. Komplementär zur unerfolgreichen Setzung vom »Namen-des-Vaters« ließ er den „Kaiser“, „König“ oder „Diktator“ als eine bedrohliche (aber auch begehrte) Ersatz-Vaterfigur in seine Blätter eingreifen, um sich scheinbar aus der semiotisch tobenden *mer* zu retten⁵¹. In den späten Blättern wie *La Rue des Chantres* (1862), *Collège Henri IV* (1864) und *Ministère de la Marine* (1865) wird die Unruhe um das Bild der *mer* oder *mère* unverkennbar⁵².

jamin I 583), in dem man vor allem Anregungen von Goltzius' Kupferstich sieht, kann auch im Zusammenhang mit Meryons Blättern betrachtet werden.

⁴⁷ Bouvenne, op. cit., S. 12; Geffroy, op. cit., S. 51.

⁴⁸ Vgl. z. B. sein Pastell *Voilier sur une mer houleuse* bzw. *Le Vaisseau Fantôme* (um 1857; abgebildet in Collins, op. cit., S. 160, und Geffroy, op. cit., gegenüber S. 4).

⁴⁹ Bouvenne, op. cit., S. 26; Burty, op. cit., S. 19; Collins, op. cit., S. 252.

⁵⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, T. II, Monaco, 1956, S. 42f. (19. 10. 1956)

⁵¹ Man könnte sagen: Im Unterschied zum melancholisch gefärbten *Tagebuch* Benjamins (vgl. 1.1.2.2) ist der Psychotiker Meryon in der Sturmflut der Zeit, im Chaos des Realen stecken geblieben, so dass er dort verrückte Riten zur »Reinigung« der skiagraphisch imaginierten ödipalen Taten endlos wiederholen musste, ohne den »Feind« im Symbolischen als seine eigene sittliche Instanz auf sich nehmen zu können.

⁵² In *La Rue des Chantres* (DW42=S85) beobachten zwei Frauen (wohl Mutter und Tochter) die Streitigkeiten zwischen Matrosen und Polizisten. Auf dem Schild an der Wand der Gasse heißt es: „BAINS DE MER“ (Hin-

Benjamin, der vom submarinen „grünen Schimmer“ der aragonschen Passagen die erste Anregung zur Passagenarbeit erhalten hatte⁵³, wollte offenbar dieses Bild der *mer* mit den ebenfalls sexuell beladenen Motiven Baudelaires (Meer, Schiff, Insel Lesbos...) in Zusammenhang bringen. Daher bedauert er, wenn er im Baudelaire-Aufsatz vom kurzen Meryon-Exkurs zur Deutung der Lesbos- und Schifffahrtsmotive übergeht, das Scheitern der geplanten Zusammenarbeit der beiden:

“Unter den Plänen, deren Scheitern man wie einen Verlust beklagen kann, ist der des Verlegers Delâtre zu rechnen, der die Meryonsche Folge mit Texten von Baudelaire veröffentlichen wollte. [...] Wäre Baudelaire an diese Aufgabe herangetreten, so würde das Wort von Proust über »die Rolle der antiken Städte im Werke von Baudelaire und die Scharlachfarbe, die sie ihm stellenweise mitteilen«, sinnfälliger geworden sein als es sich heute liest” (I 592f.).

Das aragonsche Grün, das mit einer modernen und vergleichsweise ästhetizistisch sublimierten Erotik verbunden war, sollte sich erst vom »Grund« dieses komplementären antikischen Scharlachrot mit einzigartiger Intensität abheben. In dieser Farbe – womit man manches assoziieren könnte, wie z. B. die Unzucht (*Jeremia* 4, 30; *Apok.* 17ff.) oder das Gewand des verurteilten Jesu...– nehmen Baudelaires Großstadtbewohner den Schein des antikischen Heldentums an: die Greisinnen und Fabrikarbeiter in der Abendsonne (*Petites vieilles*; *Pierre Dupont*); der “schwächliche Athlet des Lebens”, dessen Kraft auf den Wein angewiesen ist (*L’âme du vin*) usw. Auch der Dichter selbst kümmerte sich immer darum, seinen schwarzen Anzug – Schwarz sollte die Farbe des “modernen Heros” sein (*Salon de 1846*) – durch die Kombination mit den rosa Handschuhen, mit der purpurnen Krawatte oder mit der scharlachfarbigen Boa zu akzentuieren⁵⁴. Proust aber (als Autor von *Sodome et Gomorrhe*) interessierte

weis von Koichi Toyosaki, »*Family romance*«, Tokyo, 1988). In *Ministère de la Marine* (DW45=S94, Prometheus-Abbildung: <http://134.95.80.14/proxy/frankfurt/fb09/kunstgesch/image.php?img=2727&res=1280x1024> stürmt eine ozeanisch-indianische(?) Luftflotte auf das Ministerium zu. *Collège Henri IV* werden wir später (3.2.3.) betrachten.

⁵³ „Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu’on relève d’une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du second Empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains qui sont déjà morts à leur vie primitive“ (*Le paysan de Paris*, 1926; Zit. nach Benjamin; V 669 [R2,1]. Vgl. auch V 614 [O 1a, 3]). – Auf die Einzelheiten seiner Aragon-Rezeption können wir hier nicht eingehen. Vgl. Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*, Stuttgart, 1988.

⁵⁴ Vgl. I 576f., 580, V 302, 321f., 324, 327, 911f. ([J 1a, 3, 11a, 2, 12a, 7, 14a, 2; d 5a, 1])

sich vor allem für die Weise, wie bei Baudelaire das „schwarze Mysterium seit der Kindheit“⁵⁵ mit der »blutroten« oder »violetten« Liebe auf der Insel Lesbos⁵⁶ verbunden auftritt.

Die »heroische« Färbung dieser Art kommt uns befremdend vor – so fremd wie die Polychromie der antiken Bauten selbst, deren Entdeckung die Künstler der baudelaireschen Generation erschüttert hat. Wir stoßen dort auf die Grenze unserer Zeit- und Geschichtsanschauung, unseres »inneren Sinns«. Und auf der Suche nach der verlorenen Zeit (Proust) oder nach der Kindheit (Benjamin) finden wir es nötig, unsere gewohnte Vorstellung von der Antike zu revidieren. In welchem Sinne aber soll die Mitteilung dieser heroisierenden scharlachroten Glut „sinnfälliger“ werden, wenn sie in ihrer »Wahlverwandtschaft« mit der Farbe der *mer* auftritt? – In dem Sinne, dass diese Scharlachfarbe in der Konstellation der beiden entmündigten »Charles« eben die *Gefahr* der Mitteilung verdeutlicht. Sie blitzt an der Grenze der Mitteilbarkeit auf, vor dem Abgrund der Sprachlosigkeit, wie jene Erstrahlung der »Jugend« bei den sprachlosen Lesbierinnen⁵⁷.

Die Überlieferung der Geschichte wird gefährdet, wenn im zufälligen Spiel der Linien das vergängliche Stadtbild plötzlich die Züge einer antiken Ruine annimmt; und wenn dort der Fall der Helden sich gespenstisch entstellter Weise wiederholt – entwurzelt aus ihrer edlen Abstammung, den Künstler in immer weiteres einsames Ringen mit seinem Familienblut verwickelnd. Dass dort das Marinenblau oder das Smaragdgrün der *mer* sich unmittelbar zum Blutrot steigert, ist für unseren »normalen« äußeren Sinn nichts als ein pathologischer Kurzschluss des Farbkreises. Die merkwürdige Darstellung des Himmels ist freilich auch in stilistischer Hinsicht „gefährlich“ (*Zeichen und Mal*; II 604). Es ist aber im Anblick dieses verzerrten Schauspiels, dass der historische Materialist eine „Spektralanalyse“ der wie Warnsignal aufblitzenden Farbe durchzuführen hat (I 1232)⁵⁸. Denn ihm zufolge ist das Bild des Vergangenen gerade mitten in einer derartigen Krise der Mitteilung zu erkennen:

⁵⁵ Folgende Verse aus *Lesbos* – „Car Lesbos entre tous m’a choisi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs / Et je fus dès l’enfance admis au noir mystère“ – sind in Prousts *A propos de Baudelaire* (1921) zitiert (*Œuvres Complètes*, T. 10, Paris, 1936, S. 246; vgl. Benjamin V 390f. [J 44a, 3]).

⁵⁶ Vgl. *Femmes damnées*, in Baudelaire, *Œuvres Complètes*, T. 1, Paris, 1975, S. 152ff. – Benjamin wurde auch auf Roger Allards Bemerkung aufmerksam, dass Baudelaire bei Diderot (in dessen *Religieuse*) „dunkle Violetten der Lesbos“ gepflückt habe (V320 [J 10a, 5]).

⁵⁷ Vgl. 1.1.2.1. Baudelaires Aphasie trat zwar erst in seinen letzten Lebensjahren. Benjamin aber betrachtet sie nicht bloß als die Folge der erst spät aufgetretenen Hirnschäden des Dichters; er denkt auch an die Möglichkeit der hereditären Syphilis (V 338 [J19a, 1], vgl. V 334 [J17a, 4]).

⁵⁸ Volles Zitat vgl. Exkurs(ion) 3.2. Das Scharlachrot tritt im Farbkreis zwischen Rot und Violett auf, wo der Abgrund der unsichtbaren Strahlen auf uns lauert.

“Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. [...] Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. [...] Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein.” (I 695)

Uns ist nicht bekannt, wie die verblassten antiken Ruinen oder die unterschiedlich überlieferten antiken Helden »eigentlich« aussahen. Benjamin weiß nicht, in welchen Farben die »Jugend« die Lesbierinnen erleuchtete. Die Überlieferung der Antike ist immer der Willkür der “herrschenden Klasse” ausgesetzt. Meryons Blätter verdeutlichen diese Gefahr, indem sie sich von selbst gerade dort, wo sie auf die antiken Mythen rekurrten, der Macht des souveränen Feindes ausliefern. Eben aber dadurch werden wir die Notwendigkeit gewahr, die Antike nicht bloß als etwas Abgeschlossenes sondern als etwas unerfüllt Gebliebenes – und deshalb Rettungsbedürftiges, mit Hoffnung auf eine kommende Vollendung zu Überlieferndes – aufzufassen. Benjamin leistet diese Aufgabe dadurch, dass er dem Schein des »nicht mehr« vorhandenen Abgeschlossenen etwas »noch nicht« Vollendetes entgegensetzt:

“jeder dialektisch dargestellte historische Sachverhalt polarisiert sich und wird zu einem Kraftfeld, in dem die Auseinandersetzung zwischen seiner Vorgeschichte und Nachgeschichte sich abspielt. Er wird es, indem die Aktualität in ihn hineinwirkt. Und so polarisiert der historische Tatbestand sich nach Vor- und Nachgeschichte immer von neuem, nie auf die gleiche Weise. Und er tut es außerhalb seiner, in der Aktualität selbst; wie eine Strecke, die nach dem apollinischen Schnitt geteilt wird, ihre Teilung außerhalb ihrer selbst erfährt” (V 587f. [N7a,1]).

Die Pole “Antike” und “Moderne” treten also jeweils als noch nicht bestimmte, noch nicht richtig geschnittene Glieder einer zurückgelegten Zeitstrecke im Stadtbild auf. Benjamin nimmt den „Schnitt“ immer auf eine neue Weise vor, um gemäß der aktuellen Situation dem Rettungsanspruch des Vergangenen entgegenzukommen. Auch ganz frappante Schnitte sind erprobenswert, soweit sie dazu dienen, die Leser zwingend mit dem Appell des unerfüllt Zurückgelassenen zu konfrontieren; das »Apollinische« seiner Schnitte besteht in dem so anzufachenden “Funken“ der Hoffnung. – Ein Beispiel für solche Schnitte ist seine Bemerkung zu den (1787 abgerissenen) schmalen Brückenhäusern des *Pont-au-Change vers 1784* (Meryons Kopie nach dem Aquarell Victor Jean Nicolles; **Abb. 33**):

“Ihre Fensterhöhlen treffen den Betrachter wie Blicke; sie erinnern an die Blicke der hochaufgeschossenen, hohläugigen Kinder, die auf den Armeleutbildern der Epoche oft in größerer Zahl aufgeboten sind und dann so verschüchtert auf einen Fleck gezwängt stehen wie die Mietskasernen auf Meryons Blatt” (V 486 [J 91, 2]).

Wozu dient eigentlich diese Physiognomik? Wie soll hieraus die »Antike« ausgeschnitten werden? – In Benjamins Augen verschränkte sich dieses Bild mit dem legendären Elendsvier-

tel des antiken Rom, in dessen Hochetage ein „entthronter Pharao“ eine schmutzige Wohnung gemietet haben soll (V 487 [J 91a, 3]). Denn dieser Pharao wies Parallelen zum Dasein des Künstlers auf. Meryon, der »Heros der Mietskaserne«, äußerte nämlich in seinen fiktiven Gesetzestafeln *La Loi Solaire* (1855, DW93=S58) und *La Loi Lunaire* (1856, DW91=S60) wiederholt den Wunsch, als „König“ oder als „Diktator“ Sonne, Luft und nächtliche Ruhe für die Stadtbewohner zu besorgen⁵⁹ – wie eine Mimikry an den realen Diktator, der angeblich (seinerseits den Gestus seines entthronten Onkels nachahmend) den Bewohnern der Cité einen besseren Zugang zur Luft und Sonne verschaffen wollte⁶⁰. Der Unterschied zu den am 2. 12. 1851 verteilten Flugblättern des Verschwörers lag nur darin, dass dem Künstler nur ein manueller Drucker zur Verfügung stand, um seine Gesetzestafeln vervielfältigen zu können. Wie ist nun ein »Funke der Hoffnung« im »Kraftfeld« dieses ohnmächtig wiederholten imperatorischen Gestus anzufachen? Zur Beantwortung dieser Frage möchten wir zuerst ein weiteres »Schnittmuster« betrachten.

Um das „antike Antlitz der Stadt“ (I 590) auszuschneiden, hat Benjamin nämlich im Baudelaire-Aufsatz eine merkwürdige externe Hilfslinie zu den *Tableaux parisiens* des Dichters gezogen; er zog – vielleicht auf den bereits zitierten falschen Verweis des Dichters hin – *Le Pont-Neuf* (Abb. 34) heran und suchte diesem Blatt, wo kein sphingischer Schlagschatten zu finden ist, doch noch ein antikes Gesicht abzulesen:

„auch bei Meryon durchdringen einander die Antike und die Moderne; auch bei Meryon tritt die Form dieser Überblendung, die Allegorie, unverkennbar auf. [...] Die Meryonschen Verse unter der Ansicht des Pont neuf stehen als Auslegung, unbeschadet ihrer Spitzfindigkeit, in nächster Nachbarschaft des »Squelette laboureur«: *Ci-gît du vieux Pont-Neuf / L'exacte ressemblance / Tout radoubé de neuf / Par récente ordonnance. / O savants médecins, / Habiles chirurgiens, / De nous pourquoi ne faire / Comme du pont de pierre.*“ (I 591, vgl. V 303f. [J 2, 3]; diese Verse waren dem 6. Zustand des Blattes beigelegt)

Das Bild dieser Ärzte stellte eine chimärische Ersatz-Vaterfigur Meryons dar: eine Überblendung seines bezweifelten Vaters Dr. Charles Lewis Meryon durch den Kaiser Charles Louis Napoleon, auf dessen Befehl die Sanierung der Brücke fortgesetzt war. Benjamin, als er 1935 Meryons Blätter kennen lernte, hatte gute Gründe, auf diese Verse zu achten. Denn ein Jahr zuvor hatte er sich über einen sonderbar magischen Traum den Kopf zerbrochen; im Traum sah er sich im Begriff, als Arzt „die Praxis der Heilung durch ein Auferlegen der Hand“ zu lernen⁶¹. Träumte er dort als archaischer Chiropraktiker von einer *auratischen* Auferstehungs-

⁵⁹ Es war wohl aus derselben Gesinnung, dass Meryon den 4. Zustand des zeitgleich gefertigten *Pont-au-Change vers 1784* dem „Prinz Ypsilante“, dem griechisch-türkischen Freiheitskämpfer, widmete.

⁶⁰ Vgl. Jean DesCars / Pierre Pinon, *Paris-Haussmann*, Paris, 1991, S. 52.

⁶¹ Brief an Gretel Karplus, 3. 4. 1934 (*Briefe*, Bd. IV, S. 377).

hilfe, so »erwachte« er hier daraus als moderner Allegoriker, entsetzt durch Meryons polytechnisch gesinnte Wiederbelebungskunst. (Wohl aus dieser Erfahrung stellte er im Kunstverkaufsatz jene frappante These auf, dass der Kameramann, der „Operateur“, sich zum Gegenstand so eingreifend verhalte wie ein „Chirurg“, während der traditionelle Maler wie „Magier“ den Gegenstand von außen her behandle – I 458, 495, VII 373.) Und er stellt diese »Brückenchirurgie« in die „Nachbarschaft“ von *Le squelette laboureur* Baudelaires, da dort die Skelette der Anatomieblätter an dem Seine-Kai, ganz in der Nähe vom Pont-Neuf, auftreten, und zwar „wie eine antike Mumie“⁶².

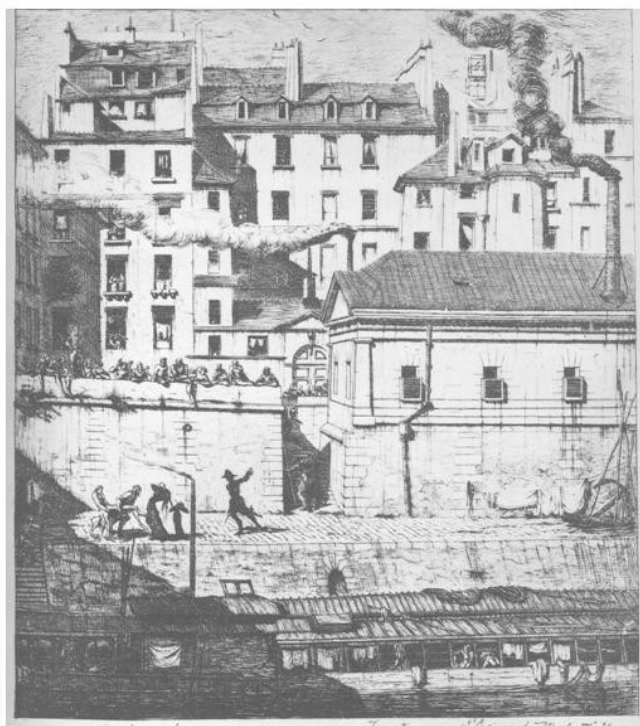
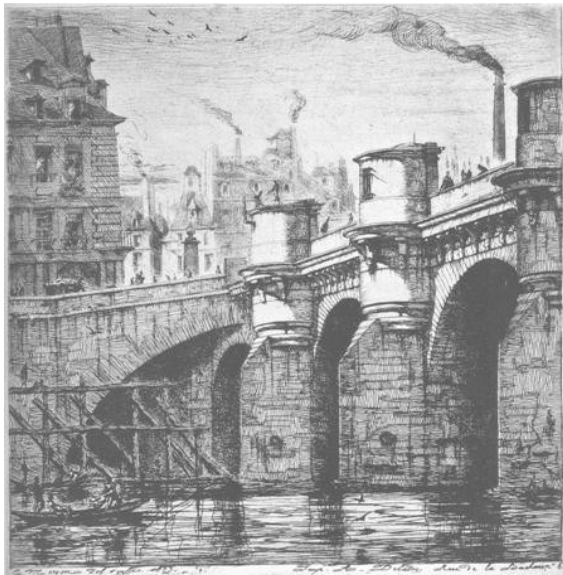


Abb. 34: (links) Meryon, *Le Pont-Neuf*, 1853-54, DW33=S30, 7/9 Zustand, 18.4x18.2cm; Ecke, Tafel 19.

Abb. 35: (rechts) Meryon, *La Morgue*, 1854, DW36=S42, 4/7 Zustand, 22.2x18.9cm; Ecke, Tafel 22.

Können wir aber solch ein *antikes* Gesicht in Meryons Blatt finden? Das »antikisch«-renaissantische Aussehen der Brücke (Rundbogen, Pfeilertürmchen und nur undeutlich wiedergegebene Maskarone) allein reicht wohl nicht aus, um sie in nächste Nähe zur „antiken Mumie“ zu bringen. Zu beachten ist die Weise, wie die gerade »im Dock liegende [radoubé]« Brücke – gemeint ist ihre seit 1848 laufende Restaurierung, wobei u. a. durch die Einführung

⁶² Vgl. Benjamins Übersetzung (IV 40f.).

des Korbbogens das alte, bucklig erhöhte »Rückgrat« der Brücke gesenkt und geradliniger »verjüngt« werden sollte⁶³ – in der Komposition des Blattes erstarrte Ruhe findet.

Die Rede von der Begrabung / Eindockung schöpft nämlich ihre Suggestivkraft vor allem aus der exakt quadratischen Diagonalkomposition, der die scharf ausgeschnittene Schrägansicht der Brücke angepasst ist; die erwünschte Leistung der “geschickten Chirurgen” findet hier ihr optisches Analogon darin, dass diese lange Brücke ganz eng fürs Quadratformat zugeschnitten werden konnte (und nicht wie üblich in einem weitsichtigen Querformat untergebracht werden musste). Sie wurde zudem mit einem „Obelisk der Industrie“ (Baudelaire), mit dem mächtigen Schornstein der Münzstätte bekrönt, wie ein Sinnbild für den Industriekapitalismus der kaiserlichen Regierung. “Uns” Betrachten, die wir solch einen körperlichen Einschnitt – und eine imperiale Prägung – benötigen sollen, kommt das Quadrat des Blattes wie der Schnitt einer Gruft oder eines Sargs vor, wo Mumien erstarrt ruhen.

Bei Baudelaire und Meryon beobachten “wir” also die Krise der Mitteilung von zwei Seiten her. Vom ersteren erfahren wir, dass uns nicht einmal die Ruhe im Grab garantiert ist⁶⁴; der Leser des Gedichts – der wie Benjamin “davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein” – wird sich also verstärkt seiner „Gabe“ oder Aufgabe bewusst, in ihnen “den Funken der Hoffnung anzufachen”. Meryon aber wagt mehr. Er sucht die “uns” versagte ewige Ruhe auf das Bild der restaurierten Brücke zu übertragen, die mitten in dem Dreieck Louvre (Tuilerie) - Justizpalast - Münzstätte erneut zur imperialen Machtinszenierung dienen sollte. “Wir” scheuen nämlich nicht einmal die Gefahr, uns so “zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben”, wenn sonst kein Ausweg aus unserer naturbedingten Vergänglichkeit zu finden ist. In dieser Mimikry des Todes spitzt sich der Rettungsanspruch des Vergangenen zu.

2.3.2.3 Antinomie der Freiheit auf dem Kreuzweg: zwischen Charenton und Gare St. Lazare

Benjamin verbindet auf diese Weise *Le Pont-Neuf* mit *Le squelette laboureur*. Die semiologische Funktion des Blattes erinnert uns aber eher an die Allegorese des *Spleen*, in der das Gehirn des Ich selbst als eine Gruft dargestellt war⁶⁵. Die Gemeinsamkeit liegt in der Darstellung des Todes. “Die barocke Allegorie sieht die Leiche nur von außen. Baudelaire sieht sie auch von innen”, sagt Benjamin (*Zentralpark*; I 684; vgl. V 415 [J56, 2]). Baudelaire schildert Leichen, Schädel und Skelette zwar auch “von außen” her – wie die barocke Allegorie, die uns

⁶³ Vgl. François Boucher, *Le Pont-Neuf*, T. 1, Paris, 1925, S. 121.

⁶⁴ “Voulez-vous (d’un destin trop dur / Épouvantable et clair emblème!) / Montrer que *dans la fosse même* / *Le sommeil promis n’est pas sûr*“ (Hervorh. v. T. M.); vgl. Benjamins Übersetzung (IV 42f.).

⁶⁵ *Spleen* (J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans...), in: *Œuvres Complètes*, T. 1, S. 73.

eine allgemeine Todesmahnung erteilt – , bezieht sie aber auf das Ich oder auf „uns“ derart, dass der Standpunkt des Betrachters sich nicht mehr leicht bestimmen lässt. Wenn „wir“ in *Le squelette laboureur* immer noch bei einem distanzierten Dialog mit den Skeletten bleiben, greifen im Ich der *Spleen*-Gedichte die Außen- und Innenperspektive eigenartig ineinander.

Ähnliche Verlagerungen der Perspektiven sind auch bei Meryon zu beobachten. Selbst wenn er die Leichen „von außen“ her darstellt – wie z. B. in *La Morgue* (Abb. 35) – , bezieht er ihren Tod auf »uns« selbst. Da Benjamin sich im Baudelaire-Aufsatz mit einem flüchtigen Hinweis auf diesen Umstand begnügen musste⁶⁶, möchten wir diese Besonderheit etwas näher betrachten. Bezeichnend ist die Weise, wie in seinen späteren Blättern (ab 1854) die Darstellung oder »Behandlung« des Körpers mit jenem vertikalen »sens« verbunden wird; Meryon spielt dort u. a. auf das Passionsmotiv an, als glaubte er seine geistige Krise in Anlehnung an das überkommene Kultbild lösen zu können.

In der kurz nach *Le Pont-Neuf* gefertigten *Morgue* erscheint eine Pieta-ähnliche Figurengruppe um den Geborgenen herum: eine Bestürzte und ein Polizist neben den Leichenträgern. Sie kann sowohl auf die Ikarus-Geschichte wie auch auf den Liebeswahn des Künstlers bezogen werden, denn das dort dargestellte Paar von Frau und Mädchen war es, das auch in den Blättern wie *Tourelle*, *Rue de l'École-de-Médecine* (1861) und *La Rue des Chantres* (1862) auftritt, und zwar neben dem Polizisten (dem »Gefolge« des Kaisers), dem Matrosen oder der Ikarus-Figur – als ob es sich um das von ihm geliebte Mädchen und dessen Mutter handelte⁶⁷. Auf jeden Fall aber erreicht die fast karikativ übertriebene Gestik dieser Figuren nie eine »tragische« Größe; ihr trauriges Drama spielt sich eben *unterhalb* der Straßenebene ab, auf der die schaulustigen Morgue-Besucher täglich mit der Bouffonnerie der Straßenkünstler begrüßt wurden⁶⁸. Imposant wirken dagegen die Häuser, die frontal wie ein gewürfeltes oder kariertes Muster den Bildhintergrund besetzen. Vor diesem flächig dargestellten Hintergrund zeigt rechts das Leichenhaus zwei Drittel von seiner Hinterwand.

Wenn man hier am Leichenhaus gewisse „Ähnlichkeit mit einem Grab“ erkennt⁶⁹, so nicht erst deshalb, weil seine neoklassizistische Fassade tatsächlich „die Form eines griechischen

⁶⁶ Er zieht dort lediglich G. Geffroys Bemerkung (op. cit., S. 3) heran; die „Einzigartigkeit“ der meryonschen Blätter liege demnach darin, „dass sie, wiewohl unmittelbar nach dem Leben gefertigt, den Eindruck von abgelaufenem Leben machen, das erstorben ist oder das sterben wird“ (I 592).

⁶⁷ Hinweis von Makoto Kitani (*Fukeiga no byosekigaku*, Tokyo, 1992, S. 178ff.). Wie Kitani dort ferner bemerkt, witterte Meryon sogar auch in den Frauenfiguren von E. A. Poes *Rue Morgue* prognostische Anspielung auf seine unglückliche Liebe; vgl. Baudelaires Brief an Poulet-Malassis (8. 1. 1860; Geffroy, op. cit. S. 127f.).

⁶⁸ Vgl. die von Benjamin zitierten Dokumente zum Leichenhaus (V 651, 653 [P 3a,2, 4a, 3]).

⁶⁹ Burty, op. cit., S. 15.

Grabs” hatte⁷⁰; die mit den dorischen Säulen ausgestattete Fassade ist unsichtbar. Es rührt von der Anordnung der Häuser, die wie die Grabsteine eines Friedhofs hintereinander gestaffelt stehen. Und im Kontrast zu diesen Häuserwänden zeichnet sich der Sterbliche durch seine Horizontalität aus⁷¹. Die dürftige Lage unseres Körpers, die in *Le Pont-Neuf* nur durch Begleitverse thematisiert war, ist hier also sichtbar in der benjaminschen Raumpolarität inszeniert, und zwar erneut im Augenblick seiner »Eindockung«⁷². Meryon wollte vielleicht unseren oder seinen Körper nach der Dockung so standfest wieder aufgerichtet sehen wie einen Mast oder ein Kreuz; denn in dessen Form hat er eben zur gleichen Zeit seine *Dédicace à Reinier Nooms, dit Zéeman* (1854, DW18=S33⁷³) angeordnet – mit dem ausdrücklichen Wunsch nach einer baldigen jenseitigen Begegnung mit diesem Ex-Matrosen⁷⁴, den er sich zum Vorbild genommen hatte.

Mit dem Körper- und Grabmotiv befasste sich Meryon zehn Jahre danach (in der letzten Schaffensphase vor der endgültigen Internierung) wieder intensiv. Er behandelte z. B. das Flussbad, das im Schatten des Pont-Neuf wie ein erwünschtes Pendant zur nunmehr fertig »verjüngten« Brücke – wie eine geeignete Anstalt für die körperliche »Abhärtung« – lag (*Bain-froid Chevrier*; Abb. 36). Die Begleitverse zu dessen 5. Zustand lauten:

“Eh oui! voila la LOI, / De la GRANDE NATURE, / Qui nous donne la FOI, / Et confond L’IMPOSTURE, / La vrai loi de L’ÉGALITÉ! / Et le plus sûr garant de notre Probité! / Qui lie le serviteur au MAITRE, / Et le sujet au ROI: / C’est qu’il faut en tout temps, sagement nous soumettre / Au dur, au rigoureux, mais suprême BAIN-FROID!”

⁷⁰ Firmin Maillard, *Recherches historiques et critiques sur la Morgue* (Paris, 1860), Zitat nach Hoffbauer, op. cit., T. 4, S. 37. – Vgl. die Illustration der Fassade in Augustus Charles Pugin / Charles Heath, *Paris and its Environs*, vol. 1, London, 1831, S. 62.

⁷¹ Diese Horizontalität wird in den Begleitversen (*L’hôtellerie de la Mort*, 1854, DW37=S43&44) durch die Figur “table” (die schwarze Marmortafel, worauf die Leichen gelegt wurden; die schlichte Tafel der Misere) betont.

⁷² Der Ausstellungskatalog des Marinenmuseums macht uns auf die “ancre de marine” aufmerksam, die vor dem Leichenhaus abgestellt ist (*Charles Meryon. Officier de Marine*, Paris, 1968, cat. 648).

⁷³ Abgebildet in: Burke, Nr. 4; Stuffmann, S. 98.

⁷⁴ “Mon maître et matelot, / Reinier toi que j’aime / Comme un autre moi-même / A revoir, à bientôt!”, so schließt er dort seine Widmung ab.

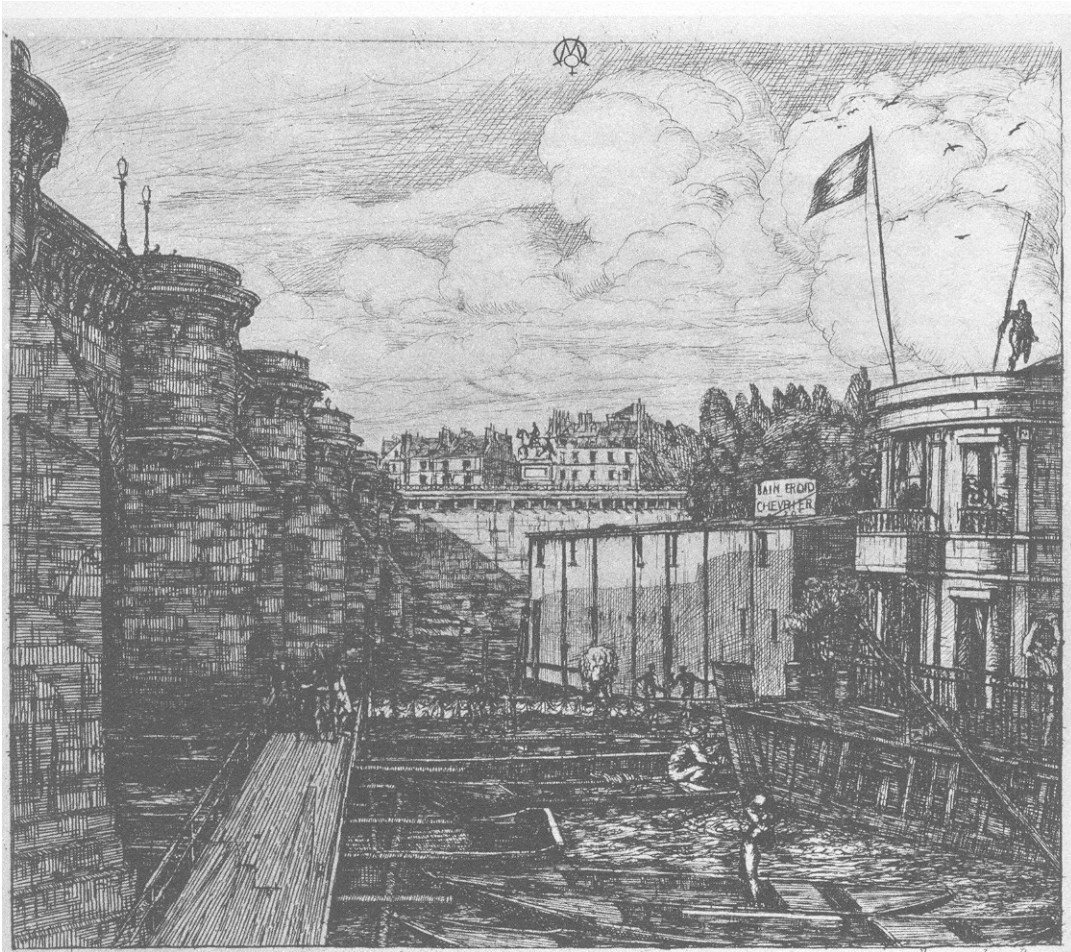


Abb. 36: Meryon, *Bain-froid Chevrier*, 1864, DW44=S93, 6/6 Zustand, 12x13.8cm; Ecke, Tafel 28.

Denn im Bildzentrum thronte eben das Bild eines „roi“: das des Heinrichs IV., flussauf ostwärts gegen die steigende Sonne reitend. Diese Statue, die anlässlich der Fertigstellung des Pont-Neuf errichtet worden war, hatte eine chimärische Wiedergeburt hinter sich. Nach der Zerstörung während der Revolution wurde sie nämlich 1818 wieder errichtet, und zwar ausgerechnet mit der Bronze, die aus der abgetragenen Napoleonstatue der Vendôme-Kolonne stammte; beim Eingießen soll aber laut einer bekannten Anekdote ein bonapartistischer Ziseleur heimlich, zur Vergeltung gegen diese Entwürdigung, verschiedene Erinnerungsstücke des Kaisertums in sie hineingesteckt haben⁷⁵. „Wir“ Untertanen sollen eben so abgehärtet werden wie der erstarrte bronzene Leib dieses zwitterhaften Regenten...

⁷⁵ Édouard Fournier, *Histoire du Pont-Neuf*, T. 2, Paris, 1862, S. 605f.; François Boucher, *Le Pont-Neuf*, T. 2, Paris, 1926, S. 89f.

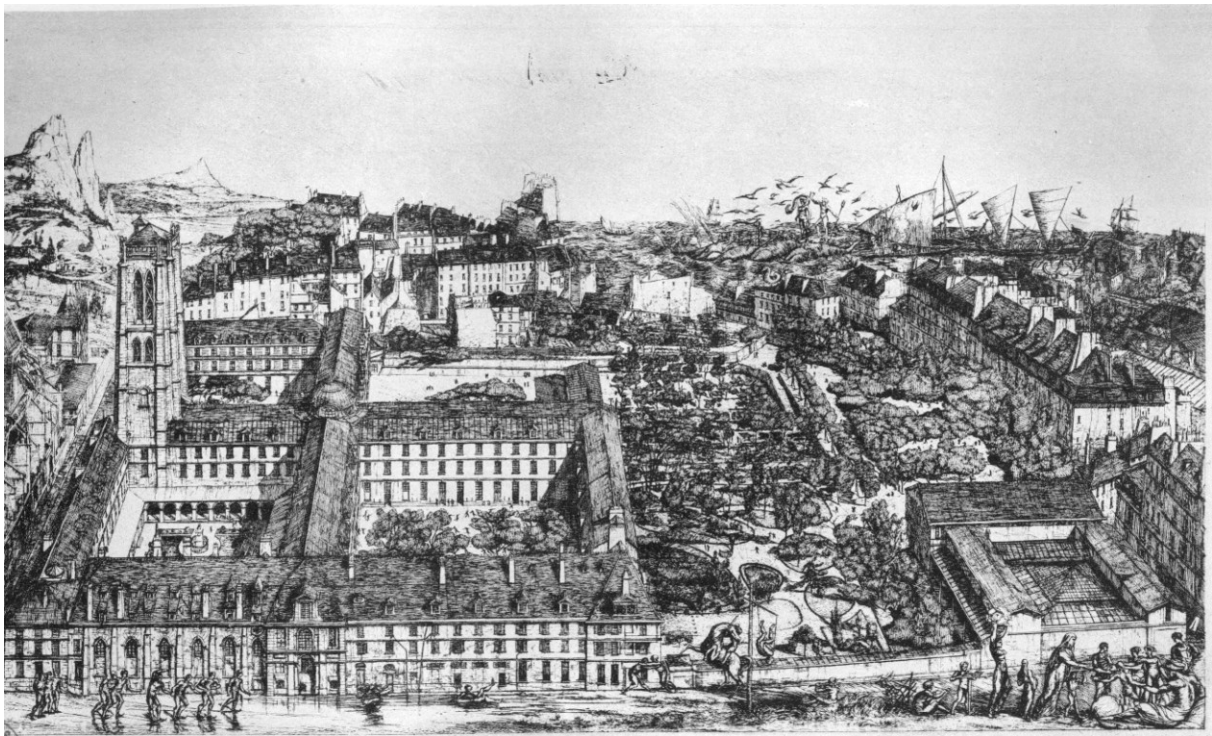


Abb. 37: Meryon, *Collège Henri IV ou Lycée Napoléon*, 1864, DW43=S91, 2/8 Zustand, 22x41 cm; Ecke, Tafel 26.

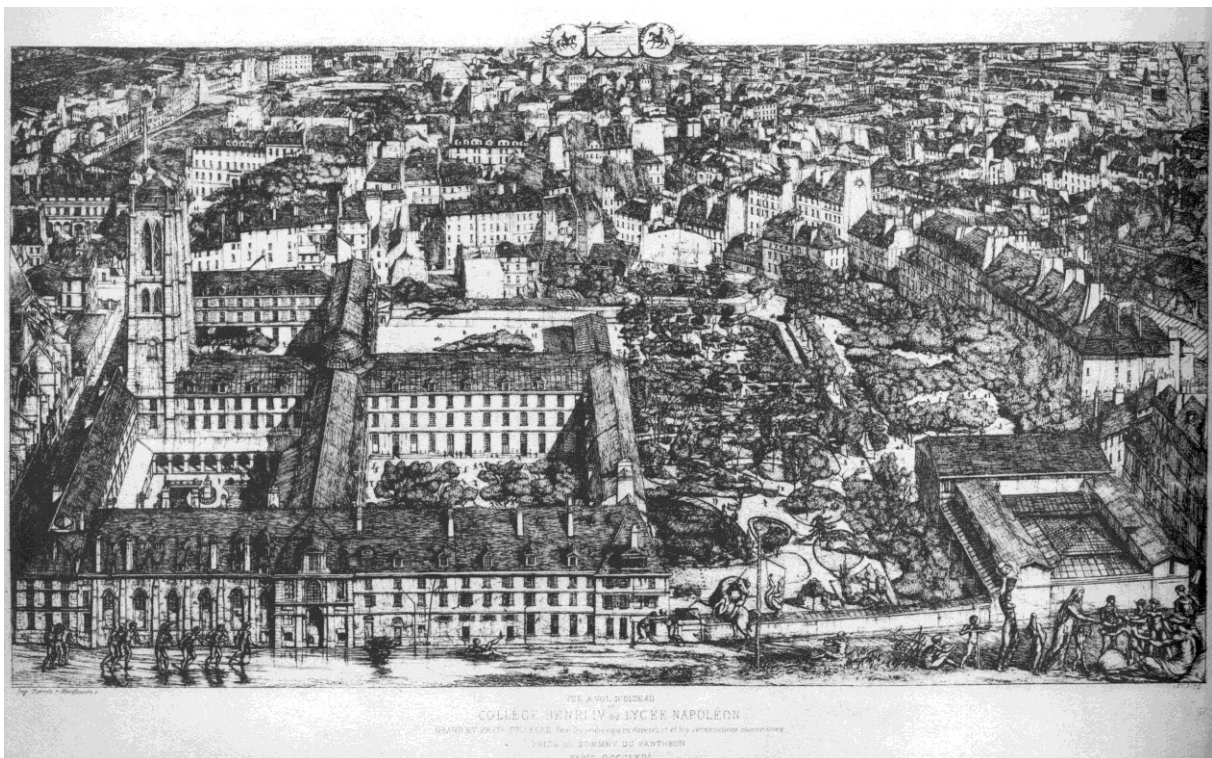


Abb. 38: *Collège Henri IV ou Lycée Napoléon*, 7/8 Zustand; Ecke, op. cit., Tafel 27.

Auch das kurz zuvor gefertigte Blatt *Collège Henri IV ou Lycée Napoléon* (Abb. 37, Abb. 38) – die dargestellte Schule trug nach der Restauration wie heute den Namen des Königs, im Zweiten Kaiserreich aber hieß sie *Lycée Napoléon*) ist mit dem Reiterbild desselben Königs be-

krönt, zusammen mit dem des regierenden Kaisers; das Doppelwesen des Herrn ist hier unverkennbar präsent. Die Interpreten dieses großformatigen, autobiographisch bedeutsamsten Blattes wagten bisher über einige Vermutungen zu den dargestellten Allegoriefiguren nicht hinaus; sie schrakten vor dem merkwürdigen Miteinander von topographischer Präzision und rätselhaften Phantasien zurück. Auch Meryons Selbstzeugnis gibt weniger Aufschluss darüber als weitere Verschlüsselung. Wir wollen aber unsere Aufgabe nicht auf die Entzifferung der Rätselfiguren beschränken; denn die paranoide Aussage seiner Allegorien würde uns auch nach deren »Entschlüsselung« unergründlich bleiben. Wir möchten vielmehr klären, wie er beim »realistischen« Umgang mit der Topographie dennoch zu einer »surreal« entstellten Darstellung gezwungen wurde; denn diese Entstellung ist es, die das Blatt zum einzigartigen Kunstwerk macht.

Meryon arbeitete monatelang auf der Kuppel (Laterne) des benachbarten Panthéon – täglich über 400 Treppen hinauf – , um die Ansicht der Umgebung bis ins kleinste Detail genau aufzuzeichnen. Oben im Hintergrund der Schule sollte das Viertel dargestellt werden, in dem Meryon einst gewohnt und die unglückliche Liebe zur Tochter der benachbarten Familie erlebt hatte. Zu der Entstehungszeit des Blattes stand aber diesem Viertel ein tiefgreifender Wandel (Durchbruch der Rue Monge⁷⁶) bevor, und zunächst blieb der Hintergrund des Blattes leer. Darauf trat dort eine imaginäre Landschaft auf, als „allusion aux péripéties des voyages“⁷⁷ (Abb. 37); am einstigen Wohnort Meryons der klare Himmel (der sich allerdings im 4. Zustand in ein Wolkenmeer verwandeln sollte⁷⁸), links daneben – in Richtung nach Gare de Lyon – Berge und Küstenlandschaft mit einem Viadukt, rechts – Richtung Südost, Kurs auf Ozeanien – Schiffe und rätselhafte Figuren auf dem Meer⁷⁹. Als eine capriziöse Sammelvedute könnte eine solche Montage zur Belebung unserer »Einbildungskraft« dienen. Sie appelliert hier aber, mit Benjamin zu reden, vor allem an unsere »motorischen Kräfte«, indem sie die Beschreitbarkeit des abgebrochenen Stadtteils in Frage stellt; die Nahtstelle der Montage markierte eben eine psychisch »nicht-überschreitbare« Grenze.

⁷⁶ Vgl. die bei Stiffmann (S. 163) abgebildete Photographie (Aufnahme nach der Bauarbeit).

⁷⁷ So bemerkt Meryon in seinem Selbstzeugnis (*L'Union des Atrés*, 1864, Zitat nach Burty, op. cit., S. 92).

⁷⁸ Abgebildet u. a. in Burke 1974, Nr. 78.

⁷⁹ Zu den weiteren Einzelheiten vgl. Burty, op. cit., S. 92f.; Geffroy, op. cit., S. 154f.; Burke, op. cit., S. 82f.; Collins, op. cit., S. 219ff.

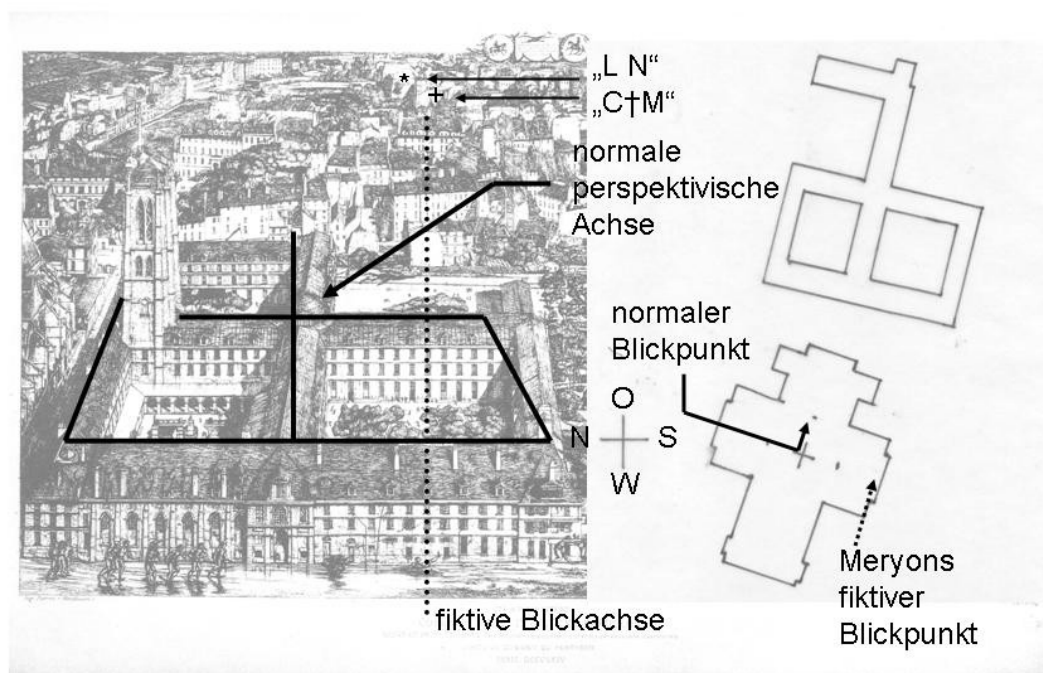


Abb. 39: Perspektivische Manipulationen in *Collège Henri IV ou Lycée Napoléon*

Das reale Stadtbild erscheint erst in den späten Zuständen (Abb. 38). Links (hinter der Spitze des etwas erhöhten Clovis-Turms) ist anscheinend ein Gelände zum Straßenbau freigelegt. Rechts daneben sind die Wände der einstigen Wohnungen des Künstlers und der Nachbarin mit ihren Initialen „C M“ und „L N“ versehen⁸⁰. Ein Kreuzchen steht zwischen „C“ und „M“ – in Richtung Ikaria und Jerusalem, zugleich aber auch auf der perspektivischen Zentralachse des Blattes. Und darin liegt der kompositorische Angelpunkt; die perspektivische Achse, die eigentlich bei einer Vogelschau aus der Panthéon-Kuppel ungefähr mit der Mittelachse des Schulgebäudes zusammenfallen müsste, war im Voraus künstlich nach rechts auf seinen Südhof verlegt (Abb. 39), damit die Passionsgeschichte des Künstlers das Zentrum dessen einnehmen sollte, was buchstäblich eine „vue à vol d’oiseau“⁸¹, die Schau eines überm südlichen Dach des Panthéon-Kreuzes fliegenden Vogels darstellte. Der Künstler, der den »Passionszug« durch die langen Panthéon-Treppen absolviert hat, wollte offenbar somit in den Himmel über der ikarischen Küstenlandschaft »auffliegen«, um darauf ferner südostwärts »gekreuzigt« zu werden. Die Vereinigung von Ikarusflug und Gehängtwerden, die am südöstlichen

⁸⁰ Deutlich abgebildet in: Collins, S. 222.

⁸¹ So heißt es in der Bildunterschrift.

Himmel von *Tourelle, Rue de l'École-de-Médecine* (1861) schmerzhaft schön dargestellt war⁸², ist hier also in den »inneren Sinn« des Blattes verlegt worden; der Betrachter *sieht* sie hier nicht mehr von außen, er selber muss sie mit seinem eigenen Fliegerblick *aufführen*.

Über diesem »Kalvarienberg« der Montagne Ste-Geneviève bekrönen die Medaillons von Heinrich IV. und Napoleon III. die vollbrachte Ansicht; sie stehen in Richtung nach Rom, aber auch nach der Gare d'Austerlitz⁸³, wo der werdende Kaiser bei der Rückkehr aus der landesweiten Quasi-Krönungstournee (13. 10. 1852) einen feierlichen Straßenumzug starten ließ. Es scheint, als hätte Meryon erst im Zeichen seiner tödlichen Unterwerfung gegenüber den Souveränen die graphisch »nicht-überschreitbare« Grenze überwunden. In der Tafel zwischen den Medaillons heißt es: "non genus aut ætas sed amor communis honesti concordēs animas æterno fœdere jungit". Mit der Liebe zu diesen zwitterhaften Vaterfiguren soll nämlich die Grenze seiner persönlichen Seelenlandschaft durchbrochen und eine nationale Seeleneintracht hergestellt werden; er soll den reitenden Regenten den Weg ebnen, indem er seine graphischen Linien der Ordnung der Schriftzeichen (psychoanalytisch zu reden: dem Symbolischen) unterwirft – wenn auch nur scheinbar.

Die hier unauffällig mit einer Perspektivenverzerrung angedeutete Selbstkreuzigung kommt zwei Jahre später in *La Loi Lunaire* (2. Fassung; Abb. 40) recht grob zum Vorschein. Das in fast mechanisch gereimten Versen verfasste "Mondgesetz" lautet u. a.: Als "Diktator einer starken Republik" würde er die Bettbenutzung untersagen, da "das Bett unserer Städte in manchen Fällen mit Faulheit und Unzucht gefüllt ist, da die aufrechte Stellung von allen die edelste ist; da die liegende Stellung Wollüstlinge macht". Er würde verlangen, dass man "stehend und draußen, in den vertikalen, im Erdboden gemachten Nischen schlafe", wobei "die Arme über Kreuz, in der schwierigen Haltung [ausgestreckt sein sollen], die Christus hatte, als er seine bestürzte Seele aushauchte"; und das Antlitz sei "gegen die Levante gewandt, damit die Morgendämmerung die Schlafenden mit ihrem Licht treffe"⁸⁴. Und die Nische, wo man sich wie der Gekreuzigte oder wie der Abstürzende mit gehobenen Armen hinstellen hat, ist nach dem Motiv des Maori-Kanus entworfen⁸⁵ – wie ein Sinnbild für die Vertikalisie-

⁸² Abgebildet u. a. in: Burke, Nr. 72; Stuffmann, S. 126 (kleine Abbildung findet man in:

<http://www.pref.mie.jp/bijutsu/HP/event/catalogue/mangekyo/ishizaki.htm>, „fig. 7“). – Meryon hielt dies für die erfolgreichste Komposition des Himmels in seiner ganzen Paris-Serie; vgl. *Mes Observations* (1863), in: *Gazette des Beaux-arts*, Dec. 1983, S. 226.

⁸³ Damals hieß dieser Bahnhof Gare d'Orléans.

⁸⁴ Vgl. die Transkription bzw. Interpretation in Geffroy (op. cit., S. 168f.) und Panse (op. cit., S. 227f.). In der ersten Fassung von 1856 gab Meryon noch keinen Hinweis auf die Armhaltung.

⁸⁵ Hinweis von Collins (op. cit., S. 229ff.).

rung der Horizontalen. Meryon nimmt hier somit seine »reale« Passion vorweg, die bald in derselben Richtung stattfinden sollte; im selben Jahr wurde er wieder südostwärts nach Charenton eingeliefert und verhungerte dort anderthalb Jahre danach, indem er als gefangen genommener Christus sich weigerte, die Armen ihrer Nahrung zu berauben⁸⁶.

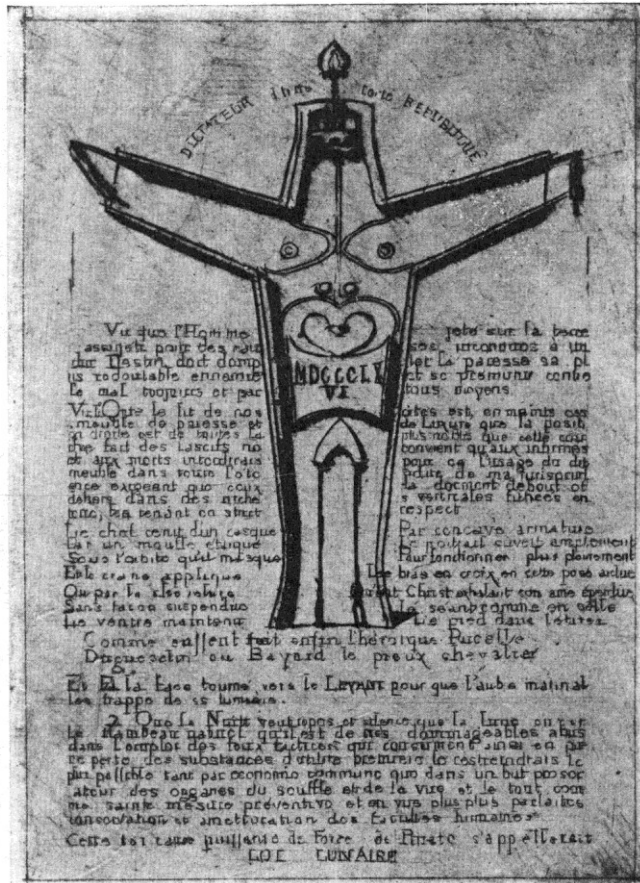


Abb. 40: Meryon, *La Loi Lunaire*, 2. Fassung, 1866, DW92=S103, 3. Zustand, 12.4x9cm; DW92.

Im Zwielflicht dieser irdisch-überirdischen Morgendämmerung sehen wir uns nun wieder der »Scharlachfarbe« der antiken Städte ausgesetzt; denn Benjamin zog in seinem Baudelaire-Konvolut die proustsche Beschreibung zweier Kreuzigungsbilder heran, um das »antike Antlitz« dieser Großstadt in einer dialektischen Polarität zu betrachten:

„Eine streng baudelaireische Reminiszenz bei Proust, zu der zumal die Meryonanzeige zu vergleichen ist^[87].

Proust spricht von den Bahnhöfen als »ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allai chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Man-

⁸⁶ Burty, op. cit., S. 27.

⁸⁷ Gemeint ist damit der vorhin zitierte Passus aus *Salon de 1859* bzw. *Peintres et aquafortistes*.

tegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix.» (V 485 [J 90a, 3]⁸⁸)

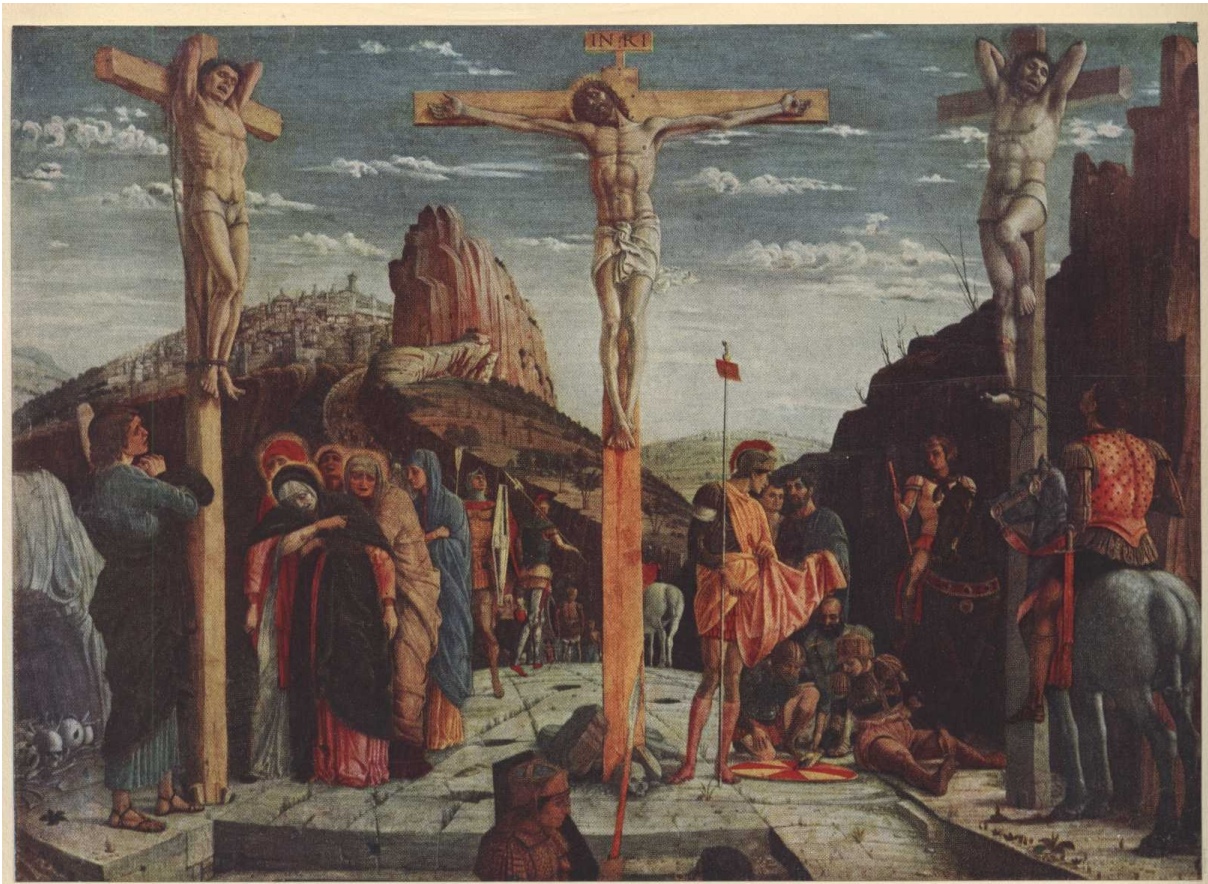


Abb. 41: Mantegna, *La Crocifissione*, um 1457-60, 66x90cm, Predella des San Zeno-Altars, Louvre, in: E. Tietze-Conrat, *Mantegna: Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche*, Phaidon Verlag, Köln, 1956, gegenüber S. 4.

Benjamin betrachtet die zitierte Textstelle (zusammen mit dem ihr vorangehenden Passus) als die „entscheidende Stelle über die Aura bei Proust“ (V 696f. [S 10a]). Der asthmatische Erzähler, der bei der Abfahrt sein gewohntes Bett verlassen und sich der Anfallgefahr aussetzen musste, wurde beim Hinaufblicken zum Glasdach des Bahnhofs ebenso von Furcht ergriffen wie im Louvre vor den Golgatha-Bildern. Mantegnas detaillierte Bilderzählung (Abb. 41) erinnert ihn an den Blick aus der Bahnhofshalle; die Menge kommt durch die in Felsen gebahnte Straße, durch die »Bauchöffnung« der Stadt (*ville éventrée*), zum felsigen »Bahnsteig«, um dort von den Hinfahrenden Abschied zu nehmen. Veroneses Bild (um 1584) bietet stattdessen eine scharf ausgeschnittene »Momentaufnahme« der Szene⁸⁹. Die Angst des Erzählers steigert

⁸⁸ *À la recherche de la temp perdue*, T. II, (éd. par J.-Y. Tadié), Paris, 1988, S. 6; vgl. Übersetzung von Benjamin und Hessel (in Benjamin, Suppl. II 220).

⁸⁹ Während Mantegna mit der Staffelung künstlich (wie durch ein Weitwinkelobjektiv) gekrümmter Erdfächen eine narrativ zusammengedrängte Darstellung des Vorgangs erzielt, hebt Veronese sowohl durch einen ungewöhnlichen Ausschnitt als auch durch die Darstellung der Wetterlage und der Leiter (Hindeutung auf die baldige

sich mit dem Grauton des zornigen Himmels (Veronese) oder mit den rötlich glühenden Felsen des Hügels (Mantegna). Er wagt dennoch die Reise nach der Küstenstadt, um sich in der dortigen Luft über die Genesung aus seinem Liebeskummer zu vergewissern: „Das neue Bett, an das mir in Balbec morgens ein ganz anderes erstes Frühstück gebracht wurde als in Paris, konnte nicht mehr den Gedanken Raum geben, die meine Liebe zu Gilberte gespeist hatten. [...] Meine Reise nach Balbec war wie der erste Ausgang eines Rekonvaleszenten, auf den er nur gewartet hat, um zu bemerken, er sei geheilt“⁹⁰.

Dieser modernisierte, am Fuße von Montmartre hingemachte »Kalvarienberg« wird oft als Mokierung oder ironische Herabsetzung des Glaubens angesehen. Wir sollen dies aber als eine Darstellung vom »Ursprung« des Christentums im benjaminschen Sinne auffassen. Der „Ursprung“ steht ihm zufolge

„im Fluss des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt sich das Ursprüngliche niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. [...] Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte.“ (Vorrede zum Trauerspielbuch; I 226)

Im Trauerspielbuch taucht der Ursprung der Allegorie in der Krise der religiösen Tradition mit der »Doppelrhythmik« der Gegenreformation auf: als eine Wiederholung und Erneuerung des unabgeschlossenen Kampfes zwischen der christlichen und der heidnischen Naturauffassung (I 400). Auch im »apollinischen Schnitt« der Passagenarbeit geht es wie gesagt um eine Doppeleinsicht. Das Ursprüngliche betrifft nämlich nicht den „nackten“ Bestand der dort (im Proust-Zitat) herangezogenen Passionsgeschichte selbst, sondern das »Kraftfeld« ihrer Vor- und Nachgeschichte, das durch die Einwirkung der »Aktualität«, mit dem Akt der Zitate entsteht. Der Gekreuzigte wird in diesem Kraftfeld der tragischen Ehre beraubt, die ihm nachträglich durch den Mythos der Auferstehung verliehen wurde; sein Kreuzestod kommt uns wieder als die unehrenhafte Folge eines der vielen Verbrechen vor, deren trostlose Banalität nun mit der wöchentlichen An- und Abfahrt der Fernbahn zu vergleichen ist – die Erde bebt, wie es in *Matthäus* heißt, nur aber mechanisch durch das Gewicht des einfahrenden Zugs. Unter der bedrohlichen Rauchwolke der Lokomotive überlebt der Asthmatiker den symboli-

Abnahme) das Transitorische hervor (Kurt Badt, *Paolo Veronese*, Köln, 1981, S. 83ff.; vgl. Kat. 206 von Terisio Pignatti / Filippo Pedrocchi, *Veronese*, Milano, 1995). Die Figuren sind jedoch nach den goldenen Schnitten ausgewogener Weise angeordnet – sie stellen ein momentanes Gleichgewicht vor der zu erwartenden nächsten Bewegung dar.

⁹⁰ Op. cit. S. 5 (Übersetzung in Benjamin, Suppl. II 218f.).

schen Kreuzgang und fährt in die Normandie, nach Nordwest, immer weiter entfernt von Jerusalem – und zwar so weit, als käme er wieder von Osten her zurück; sein Zielort war Balbec, die Stadt mit dem “fast persischen” Namen. Auf dem Platz vor der dortigen Kirche sollte er lernen, das Bild der Apostel und der Heiligen Jungfrau ins “Portal der persischen Kirche” einzurahmen, nach der “pneumatische[n] Kraft” der Silben⁹¹.

Was vollzieht sich nun an dem so umerzählten »Ursprung« des Christentums? – Das, was Benjamin als ein »Schachspiel« des historischen Materialismus auffasste: Eine Schachpuppe “in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde,” soll ihm zufolge immer gewinnen, indem sie die im Schachtisch versteckte “Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und hässlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen” (*Über den Begriff der Geschichte*; I 693). Diese Schachpuppe lässt sich als ein Bild des Stalinismus auffassen. Benjamin verlieh dem Diktator, dem gebürtigen Georgier, die Tracht des »orientalischen Despotismus« und ersetzte seine Lieblingspfeife durch eine Wasserpfeife: ein Sinnbild der sowjetischen (staatskapitalistischen) »Wiederkehr des Immergleichen«. Die Puppe kümmert sich nämlich vorerst nur um die Sicherung ihrer »Atemwege«: um den groß angelegten Kanal-, Straßen- oder Eisenbahnbau, der volkswirtschaftlich nur eine gleichartige Alternative zu Roosevelts TVA und zu Hitlers Autobahnen darstellte. Und das historische Miniaturvorbild all dieser Großprojekte stand wiederum »in türkischer Tracht, eine Wasserpfeife im Munde«: es war das Städtebau- und Wasserversorgungsprojekt von Baron Haussmann, gen. »Osman-Pascha« oder »Acque-Duc« (V 188 [E 3, 6]). Kein Wunder also, dass die Puppe auch mit ihrem national-sozialistischen Rivalen zu paktieren wagte, um ihre rasselnde Atmung zu erleichtern. Alle utopischen Versprechen ihres sozialistisch-realistischen Sprachrohrs wurden somit durch den Krach der beiden übertönt.

Benjamin, der ihr in Moskau frühzeitig genug ein schlechtes Vorzeichen ablesen konnte, appelliert an die kleine „Theologie“, die sich im Schachtisch (oder im frühen Lebenslauf des Diktators selbst) versteckt; dieser Zwerg soll für die Puppe jeweils einen richtigen Zug ausdenken und ihre Hand an Schnüren lenken. Die genaueren Mechanismen des so postulierten geheimen Schachzugs blieben aber ungeklärt. – Die wie gesagt »materialistische« Erzählrhythmik Prousts⁹² gibt nun einen Aufschluss darüber. Anstelle der „Wasserpfeife“ (Großinvestition), die zur trägen Selbsterhaltung des Staatskapitalismus dienen soll, tritt bei Proust sein asthmatisches Rasseln als heteronomer Zwang auf; es ist aber die drohende Atemnot selbst, die ihn unwillkürlich dazu veranlassen kann, die alte Heiligenlegende anders zu erzäh-

⁹¹ Op. cit. S. 19ff.; Übersetzung in Benjamin, Suppl. II 232ff.

⁹² Vgl. 1.1.1.1.

len. Die »pneumatische« Kraft des »fast persischen« – fast auratisch-heliopolitischen – Namens Balbec überträgt die christliche Offenbarung in den Klang einer fremden Sprache. Hieraus ergibt sich die Hoffnung, dass wir auch unter der Tracht des Immergleichen, mitten in der babylonischen Sprachverwirrung, Momente der Änderung finden können; dass wir durch unseren Erzählakt die Geschichte ändern können.

Kommen wir nun auf Meryon zurück. Auch bei ihm taucht das Bild der Kreuzigung dort auf, wo er angesichts einer bedrohlichen »Bauchöffnung« der Stadt (Straßenbau) einen Ausweg in der Küstenlandschaft sucht, die zugleich die Narben seiner Liebe verwischen soll. Nur verhalten sich dabei die »Vor- und Nachgeschichte« in einer anderen Rhythmik zueinander. Er wendet sich nämlich nicht nach Nordwest – denn die dortige *mer* ist dem Land seines zu verleugnenden Vaters zu nah (wie gesagt setzte er ”Dieppe” mit ”Thèbes” gleich) –, sondern nach Rom und Jerusalem, und zwar so, als wollte er sich mit einer (paulinischen?) »Liebe« und »Seeleneintracht« dem regierenden Kaiser unterwerfen. Und er erneuert gerade dabei die Weise der Unterwerfung. Er kann nämlich nicht umhin, das Zeichen der psychisch-städtebaulichen »Beschneidung« sichtbar – ob durch die strengen »Ritualgesetze« (Gesetz des kalten Bads, Mondgesetz...) auf seinen Leib oder mit der Radiernadel auf sein Blatt – zu übertragen; sein »Geist« ist mit einer quasi-chirurgischen Operation untrennbar verbunden.

Auch der Betrachter, dem im Anblick dieser graphischen Chirurgie der ”Atem zum Stocken” gebracht (Benjamin) wird, vollzieht nicht bloß den schweren Atem des Christus nach; mit dem sonderbar rituell einverleibten *Geist* der Vertikalität verlernt er einmal die gewohnte Trennung von »körperlicher« Unterwerfung und »geistiger« Himmelfahrt. Benjamin suchte in derart frappanten Zitate des historischen Gestus die »revolutionären« Chancen:

”Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode [...] ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat.” (I 701)

Man kann sagen: Meryons Sprung *hat* in der Arena der herrschenden Klasse⁹³ stattgefunden. Wir sollen uns jedoch nicht mit diesem Perfekt begnügen; wir haben seine frappanten Bildzi-

⁹³ Der Ort, wo er seinen tödlichen Sprung graphisch markiert hat, sollte übrigens bald nach seinem Tod vom Kaiser besucht werden, da dort an der Straßenbaustelle (unmittelbar hinter den Häusern ”C † M” und ”L N”) die Ruine der römischen Arena entdeckt wurde; der Kaiser ließ sie jedoch dem Bauplan gemäß unter der neuen Straße und Omnibusdepot begraben.

tate zugleich als „eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit“ zu betrachten. Denn auch wir stehen in einer Arena der »herrschenden Klasse«. Ob wir selber (als akademisch ausgebildete Mittelklasse) zu ihr gehören oder nicht – auf jeden Fall ist unser ästhetisches und politisches Verhalten dem Eingriff der durch sie verkauften neueren Medien (TV, Videokamera, Computerspiele...) ausgesetzt. Anders als die amorphe Masse, die Benjamin zufolge wie die Flutwelle des Meers⁹⁴ durch die Kunstgriffe der kinematographischen »Operateure« zum totalitären Spektakel mobilisiert werden konnte, werden wir vielleicht solch medialen Manipulationen nicht einfach unterliegen. Wir sind uns aber nicht sicher, ob wir mit unserem »freien« »vernünftigen« Verhalten die Folgen der Naturkausalität oder des ökonomischen Zwangs (Kriege, Klimakatastrophe usw.) erfolgreich bekämpfen können.

Wir können uns nicht über unsere eigene Freiheit vergewissern. Nur können wir an unsere Willensfreiheit denken oder glauben, wenn wir z. B. sehen, wie bei der scheinbaren Wiederholung des Immergleichen ein Wandel stattfindet. Meryons Sprung aus dem Panthéon brachte einigen abgenutzten mythologisch-religiösen Motiven folgend eine befremdende perspektivische Verschiebung mit sich. Angesichts solcher sonderbaren Parallaxen in der Wiederholung sehen wir ein, dass wir – wie Astronomen anhand der Fixsternparallaxen die Betrachtungsweise der Planetenbahn ändern konnten – einen neuen Blick auf den „Himmel der Geschichte“ aufschließen können; auch dort, wo wir bisher nur eine unentrinnbare Wiederholung des Immergleichen gesehen haben, können wir womöglich einen Ausweg finden. Und die Melancholiker wie Baudelaire und Benjamin erhalten davon einen entscheidenden Anstoß: Das in ihren Augen wie unveränderlich erstarrt erschienene Stadtbild⁹⁵ kommt endlich in Bewegung, indem es blitzartig in einer antikischen Farbe durchstrahlt wird. Benjamin sucht die Erfahrung dieser bizarren Zeitspaltung der Nachwelt zu überliefern; er hofft, dass sie wie keine andere moralische Anweisung die Leser dazu zwingen wird, ihr eigenes (scheinbar von der Trägheit des Alltags beherrschtes) Verhalten in einem neuen Licht zu betrachten.

Und es ist vor allem in diesem Sinne, dass er den „Ursprung“ in der Konstellation der „Extremen“, im „Singulärsten und Verschrobensten der Phänomene“ findet, als den Gegenstand von „Entdeckung“ und „Wiedererkennen“ zugleich (I 215, 227)⁹⁶. Der missglückte Sprung

⁹⁴ Vgl. 1.3.3.1.

⁹⁵ „Paris change! mais rien dans ma mélancholie / N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.“ (Baudelaire, *Le cygne*; Zit. nach Benjamin, IV 28).

⁹⁶ Diese Formel, die Benjamin in der Vorrede zum Trauerspielbuch geprägt hat, taucht zwar als solche in den Aufzeichnungen zur Passagenarbeit nicht auf. Aber er versteht seine Passagenarbeit als die Untersuchung des »Ursprungs« im gleichen Sinne (vgl. V 577 [N 2a, 4]).

des verrückten Künstlers soll also nicht nur an dessen historischem Ursprung (als eine Wiederholung des Kalvarienbergs) »wieder erkannt« sondern auch für einen potentiellen Befreiungsakt »entdeckt« werden, d. h. beim aktuellen Erzählakt erneuert werden, z. B. mit der Rede von der Filmkamera-Chirurgie und vom Wellenschlag der Masse (I 462, 465; VII 377, 380). Soweit das Bild dieser surreal polarisierten »Vor- und Nachgeschichte« singuläre Spaltungen zur normalen Vorstellung des Geschichtsverlaufs hervorruft, kann man ein »heilsames« Potential auch und gerade in den »Massenpsychosen« derjenigen finden, die Mickeys Dampfer oder Chaplins Gletscher-Hütte fieberhaft »mit ihrem Wellenschlag« umspielend, »in ihrer Flut« umfangend vor sich auf der Kinoleinwand wackeln lassen. Jene kleine hässliche »Theologie« kann auf diese Weise in Dienst genommen werden – wie ein »Operateur«, der unsichtbar hinter dem Kinoprojektor arbeitet.

Benjamins Idee der nichtauratischen Therapeutik ist, wie schon gesehen⁹⁷, aus dem Versuch einer »kopernikanischen Wendung der geschichtlichen Anschauung« hervorgegangen und wies lockere Parallelen zur kantischen Therapeutik der Schwärmerei auf. Nun stellen wir erneut eine Parallele fest. Denn auch Kant hat die sonderbare Differenz zwischen seiner Sinneswahrnehmung und den Visionen des Schwärmers mit den „starke[n] Parallaxen“ der Fixsterne⁹⁸ verglichen. Erst angesichts dieser Verzerrung des Blicks war es, dass ihm die Unvermeidlichkeit der antinomischen Doppelsicht des Menschen aufging; er sah ein, dass man nicht umhin kann, das sinnlich Gegebene nicht nur nach der mechanischen Kausalreihe, sondern zugleich nach einer Kausalität der »Geisterwelt« – nach der Kausalreihe aus Freiheit – zu betrachten⁹⁹. Auch Benjamins Blick auf den »Ursprung« ist mit einem derart gespaltenen Doppelblick verbunden.

2.3.3 Zeichen und Mal in ihrer absolut magischen Erscheinung: wie entwächst ihr die Malei?

Wie wir im Ersten Teil gesehen haben, fand Benjamin in August Sanders Alben die kritisch überspannten »Urphänomene« des menschlichen Lebens: peinlich missglückte Reaktionen

⁹⁷ Vgl. 1.2.2.2 und 1.3.1.

⁹⁸ Kant, *Träume eines Geistersehers* (1766), in: AA Bd. II, S. 349. – Die Fixsternparallaxen, die man jahrhundertlang als den entscheidenden Beweis für die kopernikanische Heliozentrik gesucht hatte, waren für die damaligen Fernrohre noch zu klein, weshalb Kant von *starken* (beobachtbaren) Parallaxen sprach; sie konnten erst im 19. Jahrhundert genau gemessen werden.

⁹⁹ Näheres zur Perspektivenverschiebung als einem konstitutiven Element der kantischen (und der marxischen) Philosophie vgl. Kojin Karatani, *Transcritique*, Cambridge, Mass./London, 2003.

der Aufgenommenen auf den sozialen Wandel¹⁰⁰. Erst angesichts ihres sonderbar polarisierten Verhaltens konnte er die Revision seiner eigenen sittlich-politischen Einstellung durchführen. Für sein Polaritätsdenken hatten auch Meryons »Stadtporträts« ähnliche Bedeutung. Sie stellten aber zudem eine verzerrte Realisierung dessen dar, was der frühe Benjamin, angeregt von Kandinsky, als die Aufgabe der „Malerei“ angesehen hatte – nämlich die kompositorische »Benennung« des »Mals« durch die Offenbarung einer »höheren Macht«, die wir in diesem Abschnitt zu betrachten haben. Denn wenn Meryon zum Durchbruch jenes nicht-überschreitbaren Stadtteils eine vertikale Erscheinung des Gekreuzigten beschwor, erhielt das so topo-graphisch markierte *Denkmal* seines Lebens zwar einen göttlichen Namen, um aber nur die misslungene Errichtung des »Namens-des-Vaters« zu vertuschen.

Auf diese eigentümliche Verschränkung mit der Sphäre des »Mals« deutet aber Benjamin nur flüchtig in einer Notiz hin: „Meryon machte aus den Mietskasernen von Paris Denkmäler der Moderne“ (V 487 [J91a, 1]). Diese „Denkmäler“ gehören zu dem „Mal im Raum“, das er ganz am Schluss von *Zeichen und Mal* kurz erwähnt hatte:

„Die Sphäre des Mals tritt auch in räumlichen Gebilden auf, wie auch das Zeichen in einer gewissen Funktion der Linie zweifellos architektonische Bedeutung (und also auch räumliche) hat. Solche Mäler im Raum hängen schon sichtlich durch die Bedeutung mit der Sphäre des Mals zusammen, in welcher Art aber muss genauer Untersuchung vorbehalten bleiben. Vor allem erscheinen sie nämlich als Toten- oder Grabmale, von denen aber im genauen Sinn natürlich nur architektonisch und plastisch ungeformte Gebilde Mäler sind.“ (II 607)

Die Gebilde, die im Voraus als Denkmäler architektonisch und plastisch entworfen sind, gehören genau genommen nicht zu dem „Mal im Raum“. Nur die *nicht als solche* geformten Gebilde zählen dazu; so z. B. die von Meryon dargestellten Gebäude, die an sich keine Grabmäler sind, oder jenes Blumenbeet am Berliner Lützowufer, das nur in den Augen des Erzählers wie ein Leergrab erschien. Die Besonderheit dieser topo-graphischen Gebilde des Mals liegt darin, dass sie Benjamin den metaphysischen Aporien (Frage nach der Freiheit und Unsterblichkeit) aussetzen; obwohl solche Gegenstände nichts Sonderliches bei sich hatten, ließen sie ihn an einen transzendenten Wert denken¹⁰¹.

Mit der Rede von derart »ungeformten« Mälern treibt hier aber Benjamin zugleich, ob bewusst oder unbewusst, die von Alois Riegl erhobene Revision des Denkmalsbegriffs auf die

¹⁰⁰ 1.1.3.2.

¹⁰¹ Vgl. 2.2.1. – Wenn er dagegen mit den »als solchen geformten« Mälern in der photo-graphischen Sphäre begegnet, wird er zur utopisch unbegreiflichen Jugendvision verlockt, ohne auf die Widersprüche der metaphysischen Begriffe zu stoßen; vor D. O. Hills Grabmälern sollten also die Abgebildeten am »Kaminfeuer« der Grabinschrift stumme Auferstehungen feiern (vgl. 1.1.3.1).

Spitze. Im Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (1903) führte Riegl die Unterscheidung zwischen „gewolltem“ und „ungewolltem“ Denkmal ein, da die moderne Denkmalpflege sich nicht nur um die als solche errichteten („gewollten“) und längst anerkannten kanonischen Monumente sondern auch und gerade um diejenigen Gegenstände zu kümmern hatte, deren Wert erst von seinen Zeitgenossen bestimmt werden sollte¹⁰²; man muss nämlich zuallererst darüber streiten, welche Objekte als Denkmäler nennenswert seien. Diese Frage ist es, worauf wir vor den »ungeformten« Mälern (Benjamin) stoßen; die nicht als solche errichteten Mäler erwecken nicht nur die Frage nach dem Freiheits- und Unsterblichkeitsbegriff, sondern berühren auch die Aporie der ästhetischen Begriffsdefinition (Antinomie des Geschmacks).

Aber der oben zitierte Passus über das „Mal im Raum“ machte nur einen Zusatz zur noch umfassenderen Betrachtung des Mals aus. Denn das Mal ist in seinem elementaren Wortsinn ein sphärisches Gebilde; es kommt auf der Oberfläche verschiedener räumlicher Gegenstände vor, ohne (wie ein Denk- oder Grabmal) eine räumliche Einheit hervorbringen zu müssen. Zu dieser allgemeinen Betrachtung des Mals scheint Benjamin durch eine flüchtige Bemerkung Hermann Cohens veranlasst worden zu sein¹⁰³. Cohen aber ließ sich seinerseits von Gottfried Semper inspirieren; angeregt durch dessen These, dass der Ursprung des künstlerischen Stils im handwerklichen Schmuck aller Art zu suchen sei, sagte Cohen: „Der Anfang der bildenden Kunst liegt in der *Auszeichnung* eines *Mals*, in der Bildung eines Schmucks. Die Male und die Schmuckgegenstände entsprechen den Wort- und Satzgefühlen der Poesie. [...] Die Kunst befindet sich hier noch auf der Vorstufe des Mythos [...]. Dennoch tritt die Kunst ins Werk“. Und er fragte sich, wie diese mythischen Male „eine höhere Form für die Erzeugung des reinen Gefühls“ erhalten können¹⁰⁴.

¹⁰² Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin, 1995, S. 144-193. Riegl beschäftigte sich damals mit einer gesetzlichen Neuorganisierung der Denkmalpflege.

¹⁰³ Hinweis von Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg, 2007, S. 150.

¹⁰⁴ *Ästhetik des reinen Gefühls*, Berlin, 1912, Bd. 1, S. 62f., 377f. (Hervorh. v. T. M.). – Diese Bemerkung erinnert uns vor allem an die im vorigen Kapitel (2.2.4) betrachteten *Wahlverwandschaften*. Denn jene dilettantische Schmückung des *Denkmals* (Kapelle) befand sich ebenso »auf der Vorstufe des Mythos« wie die poetisch sein wollenden »Wort- und Satzgefühle« des Romanhelden; Eduard glaubte nämlich bei „lebhafter gefühlter Rezitation dichterischer und rednerischer Arbeiten“ durch seine „sehr wohlklingende tiefe Stimme“ die Zuhörer verzaubert zu haben, aber in Wirklichkeit erlag er selber, eben mit dieser Rezitationskunst Chemiebücher vorlesend, der daraus evozierten »fast magischen Anziehungskraft« der Wahlverwandschaften (vgl. 1. Teil, 4. Kapitel des Romans; Münchner Ausg., Bd. 9, S. 312). Cohen hat es allerdings nicht geschafft, seine Mal-Betrachtung für seine eigene Goethe-Analyse zu verwerten; schon deshalb musste die von ihm dargelegte „Komposition der Wahlver-

Dass die bei Semper behandelten »Male« z. T. mit der meryonschen Mietskasernenvision eng verbunden waren (die Bau- und Schnitzkunst der Südseeinseln¹⁰⁵; die Farbintensität der antiken Städte), war freilich dem jungen Benjamin nicht bekannt. Aber die knappe Bemerkung Cohens reichte aus, um ihn dazu zu bewegen, seine vorhin aufgestellte Theorie des Zeichens¹⁰⁶ zu erweitern und das mythisch »Auszeichnende« der Zeichen sowie der Male im Hinblick auf die Frage der Kunstgattungen näher zu untersuchen. Also kam er, wie schon gesehen, in der ersten Abteilung von *Zeichen und Mal* dazu, die „graphische Linie“ als eine in die Kunst eingehende (und sich insofern der Magie zu entwachsen anschickende) Zeichenart zu betrachten. – Was hatte er zu den sonstigen Zeichen und Malen zu sagen? Setzen wir nun die durch Meryon-Exkurse unterbrochene Lektüre der Abteilung *Das Zeichen* fort; wir haben noch nicht ihren letzten Abschnitt gelesen.

Dort thematisiert Benjamin das »an sich magische« Zeichen; und dabei findet er es nötig zu klären, wie das Zeichen überhaupt von dem „Mal“ zu unterscheiden ist. Die spaltend-einschneidende Funktion des Zeichens, die (wie schon gesehen) in Bezug auf die graphische Linie *relativ* – in der Relation von Linien und „Untergrund“ – sich bestimmen ließ, wird nun *absolut* – abgelöst von der künstlerischen Linie-Fläche-Relation – betrachtet:

“Um das absolute Zeichen, d. h. das mythologische Wesen des Zeichens zu verstehen, müsste man über die eingangs erwähnte Sphäre des Zeichens überhaupt etwas wissen. Jedenfalls ist diese Sphäre wahrscheinlich kein Medium, sondern stellt eine uns höchstwahrscheinlich zur Zeit gänzlich unbekannte Ordnung dar.” (II 604)

Eine nicht mediale Sphäre des Zeichens verfügt nicht über eine normale Darstellungsfunktion; sie stellt nichts anderes dar als eine “gänzlich unbekannte Ordnung”. Zumindest aber glaubt Benjamin die spaltend-abtrennende Funktion des absoluten Zeichens anhand einiger semiti-

wandschaften“ (*Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. 2, S. 129ff.) in Benjamins Augen unzulänglich bleiben. Näheres zu Benjamins Cohen-Kritik vgl. Deuber-Mankowsky, op. cit., S. 274ff.

¹⁰⁵ Semper lernte u. a. die Baukunst der Maoris kennen, als er mit der Vorbereitung auf die Londoner Weltausstellung (1851) beschäftigt war; in der bunten Verzierung ihrer Wohnungen und der Schutzzäune derselben fand er eine Gemeinsamkeit mit ihrer Tätowierungskunst (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Bd. 1, FfM, 1860, S. 240). Eine derartige Schmuckkunst der Südseeinseln diene als eine wichtige Stütze für seine Theorie der Wand als der vertikalen »Bekleidung« der Bauten. – Meryon, der als Marinekadett diese Schmuckkunst vor Ort studiert hatte, ließ sich seinerseits in den Blättern wie *La Loi Lunaire* (Abb. 29; die Schlafnische in Form eines vertikalisierten Maori-Kanus) davon inspirieren.

¹⁰⁶ Er hatte wie gesagt (vgl. 2.2.3) in *Über Sprache* (1916) über die babylonische Verwirrung der Zeichen reflektiert und darauf die »magische« Bannkraft der graphischen Zeichen betrachtet (*Malerei und Graphik*, Sommer 1917).

scher Überlieferungen bestätigen zu können; und diese der Funktion eines „absoluten Mals“ gegenüberstellen zu dürfen:

“Auffallend ist aber der Gegensatz der Natur des absoluten Zeichens zu der des absoluten Mals. Diesen Gegensatz, der metaphysisch von *ungeheurer* Wichtigkeit ist, hätte man erst zu suchen. Das Zeichen scheint mehr ausgesprochen räumliche Relation und mehr Beziehung auf die Person, das Mal [...] mehr zeitliche und das Personale geradezu ausstoßende Bedeutung zu haben. Absolute Zeichen sind: z. B. das Kainszeichen, das Zeichen mit dem bei der zehnten Plage in Ägypten die Häuser der Israeliten bezeichnet waren, das vermutlich ähnliche Zeichen in Ali Baba und den vierzig Räubern; mit der nötigen Zurückhaltung kann man aus diesen Fällen vermuten, dass das absolute Zeichen vorwiegend räumliche und personale Bedeutung hat.” (II 604)

Die hier genannten Zeichen leisten »Einschnitt« in die Gemeinschaft und trennen eine Person oder eine Gruppe von den übrigen¹⁰⁷. Da sie jeweils eine »nicht-überschreitbare Grenze« zwischen den Menschen markieren, haben sie „vorwiegend räumliche und personale Bedeutung“. Was heißt aber, dass das Mal im Gegensatz dazu „mehr zeitliche und das Personale geradezu ausstoßende Bedeutung“ hat? – Benjamin erläutert es unmittelbar darauf im ersten Abschnitt der Abteilung *Das Mal*; dort sucht er den Unterschied zwischen dem Zeichen und dem Mal in dem Umstand,

“dass das Zeichen aufgedrückt wird, das Mal dagegen hervortritt. Dies weist darauf hin, dass die Sphäre des Mals die eines Mediums ist. Während das absolute Zeichen nicht vorwiegend am Lebendigen erscheint, sondern auch leblosen Gebäuden, Bäumen aufgeprägt wird, erscheint das Mal vorzüglich am Lebendigen (Wundmale Christi, Erröten, vielleicht der Aussatz, Muttermal). Den Gegensatz zwischen Mal und absolutem Mal gibt es nicht, denn das Mal ist immer absolut, und ist im Erscheinen nichts anderem ähnlich.“ (II 605)

Das absolute Zeichen war wie gesagt in seiner *abtrennenden* Erscheinungsweise den graphischen Linien (den »relativen« Zeichen) ähnlich. Das Mal aber ist, wenn es „vorzüglich am Lebendigen“ hervortritt, „im Erscheinen nichts anderem ähnlich“, da es Benjamin zufolge „immer absolut“ ist. Von welcher Relation ist es „immer absolut“ (abgelöst)? – Von einer *persönlich*-zeitlichen; das Mal ist nämlich, mag es auch eine „zeitliche“ Bedeutung haben, von derjenigen Zeitfunktion des Lebendigen abgelöst, die diesem eine persönliche Identität (dass das morgige Ich das Ich und kein Anderer ist; dass es an seiner heute begangenen Tat schuldig bleibt) garantieren würde. Von dieser Relation ist das Mal abgelöst, nicht aber im Sinne von

¹⁰⁷ Caygill, *Walter Benjamin*, op. cit., S. 87. – Das Beispiel von Ali Baba war vielleicht J. S. Mills Theorie des Eigennamens entnommen. Mill sagt: „When we impose a proper name, we perform an operation in some degree analogous to what the robber intended in chalking the house“ (*A System of Logic Rationcinative and Inductive*, in: Mill, *Collected Works*, Vol. 7, Toronto, 1973, S. 35). Aus Benjamins Sicht stellt eine derart imposante Auszeichnung die arbiträre »Überbenennung« (vgl. 1.1.1.2) dar, die von der paradiesischen Benennung streng zu trennen ist.

Entmündigung, Verjährung, Schuld- oder Straferlass, auch nicht im Sinne von bloß moralischer Vergebung. Das Mal verwickelt uns stattdessen in einen sich immer weiter verbreitenden Zirkel von Schuld und Sühne; es überträgt die Schuld »magisch« von Person auf Person in Farben:

„Ganz auffallend ist wie das Mal gemäß seinem Auftreten am Lebendigen so oft mit Schuld (Erröten) bzw. Unschuld (Wundmale Christi) verbunden ist [...]. Insofern der Zusammenhang von Schuld und Sühne ein zeitlich magischer ist, erscheint vorzüglich diese *zeitliche* Magie im Mal in dem Sinne, dass der Widerstand der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft ausgeschaltet wird und diese auf magische Weise vereint über den Sünder hereinbrechen. Doch hat das Medium des Mals nicht allein diese zeitliche Bedeutung, sondern zugleich auch, wie es besonders im Erröten ganz erschütternd hervortritt, eine die Persönlichkeit in gewisse Urelemente auflösende. Dies führt wiederum auf den Zusammenhang zwischen Mal und Schuld. Das Zeichen aber erscheint nicht selten als ein die Person auszeichnendes und auch dieser Gegensatz zwischen Zeichen und Mal scheint der metaphysischen Ordnung anzugehören.“ (II 605)

(Wir verstehen nun genauer, warum Goethes Otilie-Bilder Benjamin irritierten¹⁰⁸. Otilie wies mit ihrem merkwürdigen Erröten¹⁰⁹, ihren zwischen Schuld und Unschuld zweideutig schwankenden lebenden Bildern, ihrer wie lebendig schönen Erscheinung im dilettantisch renovierten »Denkmal« (Kapelle) und ihren inhaltlich zerstreuten, entindividualisierten Tagebucheinträgen¹¹⁰ die Wesenszüge des hier genannten magisch-impersonalen Schuldzusammenhangs auf. Die goethesche „Malerei“ war deshalb »unverantwortlich«, weil sie sich bloß innerhalb der metaphysischen Ordnung des Mals mit einer zweideutigen Entsühnung begnügte¹¹¹. Eine echte Malerei müsste dieser Magie des absoluten Mals – der »absoluten Totalität« (I 181) des scheinhaft Lebendigen, dessen Ordnung unserer menschlichen Erkenntnis ebenso wenig zugänglich scheint wie die Ordnung des absoluten Zeichens – irgendwie entwachsen. Ohne Goethes Roman heranzuziehen, war Benjamin also bereits hier mit der Frage nach der »Verantwortung« der Malerei beschäftigt.)

Wie ist eine Aufklärung dieses magischen Schuldzusammenhangs möglich? Benjamin sagt: Wie die Sphäre des Zeichens mit der graphischen Linie in unseren Erkenntniszusammenhang eintritt, so wird wohl auch die Sphäre des Mals in Bezug auf die „Malerei“ unserer Erkenntnis

¹⁰⁸ Vgl. 2.2.4.

¹⁰⁹ „Eine innre unangenehme lebhaftige Bewegung, der sie widersteht, zeigt sich durch eine ungleiche Farbe des Gesichts. Die linke Wange wird auf einen Augenblick rot, indem die rechte bleich wird“, so berichtet der „Gehülfe“ im 1. Teil, 5. Kapitel des Romans (Münchener Ausgabe, Bd. 9, S. 323).

¹¹⁰ Benjamin sieht Otilies Tagebuch als „das Denkmal für eine Erstorbene“ an, in dem das scheinhafte Leben der Schreiberin dem „Schweigen der moralischen Stimme“ unterliegt (I 177f.).

¹¹¹ Im Gegensatz dazu stand das Liebespaar der Novelle in der Ordnung des *Zeichens* und leistete eine Art Grenzüberschreitung; darauf deutet Benjamin unmittelbar nach der Betrachtung der »unmalerischen« Erzählform des Werks hin (I 169f.).

zugänglich – „Was die Sphäre des Mals *überhaupt* (d. i. das Medium des Mals überhaupt) angeht, so wird das einzige was in diesem Zusammenhang darüber erkannt werden kann nach der Betrachtung der Malerei gesagt werden“ (II 605f.). Also beginnt anschließend die Betrachtung der „Malerei“. Er stellt zuerst fest: In der Malerei „liegt eine Farbe nie auf der andern auf, sondern erscheint höchstens im Medium derselben“; man könnte

„bei manchen Gemälden gar nicht unterscheiden, ob eine Farbe die untergründigste oder die vordergründigste ist. [...] Es gibt in der Malerei keinen Untergrund, und es gibt in ihr keine graphische Linie. Die gegenseitige Begrenzung der Farbflächen (Komposition) auf einem Raffaelschen Bilde beruht nicht auf der graphischen Linie. Dieser Irrtum kommt zum Teil aus der ästhetischen Verwertung der rein technischen Tatsache, dass Maler vor dem Malen ihrer Bilder zeichnerisch komponieren. Das Wesen solcher Komposition hat aber mit Graphik gar nichts zu tun.“ (II 606)

Unmittelbar darauf setzt er zwar Schranken auf diese Trennung von Farbe und Linie: „Der einzige Fall, in dem Linie und Farbe sich zusammenfinden, ist das getuschte Bild, auf dem die Konturen des Stiftes sichtbar und die Farbe durchsichtig aufgetragen ist. Der Untergrund ist dort, wenn auch gefärbt, erhalten“. Aber die Betrachtung dieses »getuschten Bildes« führt er nicht weiter¹¹². Er beschränkt sich hier auf die Betrachtung der Bilder, die nur aus den kontinuierlichen Übergängen der Farbflächen bestehen; denn die Male sind eben solch kontinuierliche Farbübergänge. Und er fragt sich, wie aus diesen Farbübergängen die „Komposition“ der Malerei entsteht:

„Das Medium der Malerei wird bezeichnet als das Mal im engeren Sinne; denn die Malerei ist ein Medium, ein solches Mal, da sie weder Untergrund noch graphische Linie kennt. Das Problem des malerischen Gebildes ergibt sich erst dem, der sich über die Natur des Mals im engeren Sinne klar ist, eben dadurch aber erstaunen muss, im Bilde Komposition vorzufinden, die er doch nicht auf Graphik zurückführen kann. Dass nun aber das Vorhandensein einer solchen Komposition nicht ein Schein ist, dass beispielsweise der Beschauer eines Raffaelschen Bildes nicht nur zufällig oder aus Versehen Konfigurationen von Menschen, Bäumen, Tieren im Mal vorfindet, erhellt aus folgendem: wäre das Bild nur Mal, so wäre eben damit es ganz unmöglich, es zu benennen“. (II 606)

Eine „Komposition“ ist nämlich Benjamin zufolge nicht bloß auf die Vorzeichnung oder auf die sog. *Kompositionsskizze* des Gemäldes zurückzuführen. Während die Linien der letzteren noch die zufälligen Spiele unseres Blicks zulassen (d. h. je nach Körperhaltung, Blickrichtung und Lichtverhältnis können uns einige Linien betont, einige andere dagegen unauffälliger vorkommen), finden wir die fertige Komposition nicht mehr nach zufälliger Gestaltwahrnehmung, sondern um der *Benennbarkeit* des Mals willen. – Dieser Betrachtung liegt seine Sprachtheorie zugrunde. Er war nämlich von der Annahme ausgegangen, dass die Sprache der Malerei „in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei“, und dass „in ihnen eine Überset-

¹¹² Vgl. das nächste Kapitel (4.2.-4.3.).

zung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt“ (*Über Sprache*; II 156). Nun fasst er diese Übersetzung als die des Mals in die Namensprache auf. Wie aber ist es möglich, dass das Mal einen Namen erhält, ohne dabei der Sphäre seiner niedrigen namenlosen »Dingsprache« entrissen zu werden? — Benjamin antwortet: Das „eigentliche Problem der Malerei“ ist

“in dem Satze zu finden, dass das Bild zwar Mal sei [...], aber: dass andererseits das Bild *auf etwas das es nicht selbst ist*, d. h. auf etwas, das nicht Mal ist, und zwar indem es benannt wird, bezogen werde. Diese Beziehung [...] auf das dem Male Transzendente leistet die Komposition. Diese ist der Eintritt einer höhern Macht in das Medium des Mals, welche [...] keineswegs durch Graphik das Mal sprengend, in demselben eben deshalb ihren Platz ohne es zu sprengen findet, weil sie zwar unermesslich höher als dies Mal, jedoch ihm nicht feindlich, sondern verwandt ist. Diese Macht ist das sprachliche Wort, das sich im Medium der malerischen Sprache, unsichtbar als ein solches, nur in der Komposition sich offenbarend, niederlässt. Das Bild wird nach der Komposition benannt. Mit dem Gesagten versteht es sich von selbst, dass Mal und Komposition Elemente jedes Bildes sind, welches auf Benennbarkeit Anspruch macht.” (II 606f.)

In der Malerei muss also „der Eintritt einer höhern Macht“ kompositorisch ohne graphische »Sprengung« des Mals erfolgen. Solch eine sprunglose Transzendenz des Mals findet nicht in Meryons „Denkmäler[n] der Moderne“ statt, da dort die »höhere Macht« mit einem falschen Namen-des-Vaters *sichtbar* zeichenhaft – mal mit einem zufällig aufgefallenen Schlagschatten, mal mit einem tödlichen »Sprung«, mal sogar mit den verwirrten Schriftzeichen (In- oder Unterschrift) – eingreifen durfte; und auch nicht in Grandvilles »sadistischer« Blumenbemalung, da dort „das Sträflingsbrandmal der Kreatur, das Menschengesicht, mitten in die Blüte hinein“ gestempelt werden durfte (III 152)¹¹³. Sie findet Benjamin zufolge in „einem Raffaelischen Bilde“ statt. In welchem eigentlich?

¹¹³ Hervorh. v. T. M.; vgl. 1.3.3.2.



Abb. 42: (links) *Sixtinische Madonna*, M53, 1512/13, 265x196cm, Dresden, in: Theodor Hetzer, *Die Sixtinische Madonna*, Vittorio Klostermann, FfM, 1947, gegenüber S. 8; Farabbildung: [Bild:Raffael6.jpg - Wikipedia](#).

Abb. 43: (rechts) Raffael, *Madonna di Foligno*, M52, um 1512, 308x198cm, Vatikan, in: Hetzer, op. cit., gegenüber S. 17; Farabbildung: [Madonna von Foligno](#).

Der wiederholte unbestimmte Artikel (“ein” raffaelsches Bild) verrät seine Unsicherheit; die eingefallenen Bildbeispiele waren ihm wohl nur durch Abbildungen bekannt. Denn Raffaels Berliner Madonnen genügen den “Konfigurationen von Menschen, Bäumen, Tieren im Mal” nicht vollständig – es sei denn, dass man „Tiere“ allein durch den Stieglitz der *Madonna Solly* (M4, um 1501/02)¹¹⁴ vertreten sehe (in diesen Madonnen aus der vorrömischen Periode vermisst man auch jene Harmonie der Farben mit der Komposition, wofür der Maler später hochberühmt werden sollte). Dasselbe gilt auch für die Münchner und Pariser Raffael-Bilder, die Benjamin bereits bekannt gewesen sein dürften. Auch im Tagebuch seiner Italienreise (1912; er durchzog dabei unter Zeitdruck durch Mailand, Verona, Vicenza und Venedig) findet Raffael keine Erwähnung. – Wie ist es im Fall der *Sixtinischen Madonna* (Abb. 42), die Benjamin im Kunstwerkaufsatz (Dritter Fassung; I 483) erwähnen sollte? In diesem Bild offenbart sich zwar der göttliche Logos “unsichtbar als ein solche[r]“ – d. h. nicht etwa durch eine

¹¹⁴ [Madonna Solly - Wikipedia](#)

In- oder Unterschrift – , “nur in der Komposition” der *revelatio* (im Aufziehen des Vorhangs). Wir finden aber dort weder Bäume noch Tiere.

2.3.4 Raffael, Komposition, Exposition: die übersehene Rahmenstruktur der Offenbarung

Das passendste Bild ist wohl die *Madonna di Foligno* (Abb. 43), auch wenn Benjamin sie damals nur durch Dias oder durch Reproduktionen¹¹⁵ gekannt hatte (erst 1924 besuchte er die Vatikanische Galerie). Ihr Kompositionsprinzip ist m. E. die Überlagerung der Kreisformen; sie erleichtert unsere imaginäre Teilnahme an der dargestellten übernatürlichen Szene. Wer das Bild aus nächster Nähe betrachtet, fügt sich selbst in den Kreis der fast lebensgroß dargestellten Figuren ein (unteren Figurenkreis). Die rechten Arme des Hl. Franziskus und des Johannes des Täufers dienen dabei als die bogenförmige Brücke zwischen der Wolkenbank, auf der die Füße der Madonna liegen, und den Köpfen der vor uns befindlichen Betrachter (oder uns selbst, wenn wir nah zum Bild gehen). Durch die hinaufschauende Kopfhaltung der Figuren wird unser Blick ferner vom mittleren Figurenkreis zur Glorie der Madonna geleitet. Die emporsteigende Dynamik dieser sich überlagernden Figurenkreise wird durch die »Himmelskuppel« des gewölbten oberen Bildrandes harmonisch zusammengehalten; auch das Bild der fernen Stadt Foligno wird durch einen “regenbogenähnliche[n]“ Lichtbogen¹¹⁶ darüber in den vordergründigen Figurenkreis sanft eingefasst.

Hinter diesen Kreisformen füllen die Wolken den Bildraum und leisten mit ihren rundlich quellenden, sich z. T. in Engelsfiguren verwandelnden Farbenmassen einen bruchlosen Übergang von der dunstigen irdischen Landschaft¹¹⁷ zur himmlischen Erscheinung. Die Darstellung eines derart graduellen Übergangs steht den neuentwickelten Ölfarben zu (wegen dieser besonders »malerischen« Ausführung vermutete man zu Benjamins Zeit, dass diese Landschaft von fremder Hand – etwa von Dosso oder Battista Dossi – stammte¹¹⁸). Der unter die-

¹¹⁵ Damals waren neben den traditionellen Nachstichen (und ihren Reproduktionen) auch farbige photographische Reproduktionen (Pigmentdruck) im Handel (vgl. *Die Meisterbilder von Raffael; Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach Originalaufnahmen*, Berlin & Leipzig, 1909, S. 65ff.). Anhand von Scholems und Benjamins Äußerungen (Scholem, *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, FfM, 1975, S. 51; Benjamin, *Briefe*, Bd. II, S. 502) könnte man annehmen, dass einige solcher Raffael-Reproduktionen in der Wohnung des jungen Benjamins hingen.

¹¹⁶ So Konrad Oberhuber (*Raffael. Das malerische Werk*, München/London/New York, 1999, S. 127).

¹¹⁷ Wie es bei Roger Jones / Nicholas Penny (*Raphael*, New Haven, 1983, S. 89) heißt, “the foliage here cannot be related to particular trees and it is not clear where one building ends and another begins”.

¹¹⁸ Vgl. z. B. Burckhardts *Cicerone* (bearbeitet von Wilhelm Bode, Leipzig, 1909-10, S. 854), der 1924 Benjamin auf seiner Italienreise begleiten sollte (vgl. *Briefe*, Bd. II, S. 502). – Zu Dossis mutmaßlicher Beihilfe vgl. An-

sen Wolken erscheinende Lichtbogen könnte als eine kühne Variation der (einst häufig der Madonna beigegebenen) apokalyptischen Mondsichel oder (nach der Ikonographie der Franziskaner) als der Regenbogen der Gnade¹¹⁹ gedeutet werden. Aber auch ohne solche Fachkenntnisse können wir leicht einsehen, wie harmonisch hier die Engelwolken Himmel und Erde überbrücken; daher hatte bereits Wölfflin in seiner formalistischen Bildanalyse von einer »malerischen Auflösung« der starren alten Madonnenglorie gesprochen¹²⁰.

Achten wir nun auf die Zeitlichkeit dieser Konfigurationen: Wie durch eine »zeitliche Magie« begegnen wir hier in der historischen Landschaft den längst verstorbenen Heiligen. Das Wundmal des Franziskus ist nicht besonders auffällig dargestellt; es ist nicht dazu da, um die »Persönlichkeit« des Heiligen »auszuzeichnen«. Mit der »bemalten« Hand lädt er stattdessen uns »Sünder« in den Bildraum ein und erbittet für uns die Gnade des Jesuskindes, damit wir uns gemeinsam an die Kette der Übertragung des Mals, an den Zirkel der kollektiven Entsühnung anschließen werden. Mit dieser kollektiven Teilnahme warten wir auf den »Eintritt einer höhern Macht in das Medium des Mals«. Die eintretende Macht, das »sprachliche Wort«, wird sich »unsichtbar als solches, nur in der Komposition« offenbaren – eben in diesem Sinne finden wir keine Inschrift in der Tafel, die der zum Himmel aufblickende Knabenengel trägt; ähnlich wie diese leere Tafel sollen wir selber bereit sein, Gottes Wort unmittelbar (ohne »unverantwortliche« Ausrede) aufzunehmen¹²¹. Die Form des Tafelrahmens steht im Einklang mit dem rechteckigen unteren Bildrahmen, wie die Kreisform der obigen Lichtscheibe mit dem gewölbten oberen Bildrahmen; das Mal wird nicht durch die Linien »graphisch gesprengt«. (Schon Wölfflin betrachtete die vom Knabenengel getragene Tafel als ein „formales Bindeglied“, als Raffaels Antwort auf die kompositorische Forderung des cinquecentistischen „Idealismus“¹²². Benjamins Theorie der „Benennbarkeit“ war eine gleichsam »theologisieren-

drea Rothe / Dawson W. Carr, *The Technique of Dosso Dossi*, in: Andrea Bayer (ed.), *Dosso Dossi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, S. 55-64.

¹¹⁹ Vgl. Elisabeth Schröter, *Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild?*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), S. 83.

¹²⁰ *Die klassische Kunst*, 4. Aufl., München, 1908, S. 127ff. – Für den jungen Benjamin war dies „eines der brauchbarsten“ Bücher über die Kunst (Brief an Herbert Blumenthal, 12. 8. 1912; *Briefe*, Bd. I, S. 58).

¹²¹ Andreas Tönnemann zufolge stellt diese Tafel die neoplatonistische anima cognitiva dar, die, vom Sinnenreiz gereinigt, zur Inskription höherer Art bereit werden soll (*Ein psychologisches Motiv bei Raffael*, in: Ewald Könsgen (Hg.), *Arbor amoena comis*, Stuttgart, 1990, S. 293-304).

¹²² „Das Bild hat hier ein Loch. [...] Der cinquecentistische Stil verlangt [...] Fühlung der Masse untereinander und es gehört hier im besonderen etwas Horizontales hinein. Raffael darf der Forderung begegnen mit einem

de« Paraphrase dieser Deutung; er hat sie dadurch nur plakativ dem wölfflinschen Universalismus – der »Kunstgeschichte ohne Namen« – entgegengesetzt.)

Kommen wir nun auf die vorhin erwähnte, fast zeitgleich oder kurz darauf gefertigte *Sixtinische Madonna* zurück. Raffael ist hier nicht mehr auf die Vermittlung der Bogen- und Kreisformen angewiesen. Die alte Glorie ist in dem diffus durch die Wolkenwand durchscheinenden Licht restlos aufgelöst. Der Übergang vom Irdischen zur himmlischen Erscheinung wird hier durch die dem Bildrand nah aufgestellten Requisiten inszeniert: oben durch den aufgezogenen Vorhang, unten durch die Schwelle (vielleicht eine Kiste oder eine Brüstung), auf die sich die hinaufblickenden Putten stützen. Die Linien der rechteckigen Bildrahmung, die wie ein »Fensterrahmen« der himmlischen Erscheinung die Bildfläche von der realen irdischen Außenwelt trennen, machen hier – unterstützt durch die parallel zu ihnen verlaufenden Vorhänge und Schwelle – die wichtigsten Komponenten der *revelatio* (Enthüllung des Vorhangs, Offenbarung) aus.

Mit dieser Struktur der Offenbarung bringt das Bild die latente Problematik des benjaminischen Kompositionsbegriffs zum Vorschein: Die Komposition, die das Mal bruchlos transzendieren soll, setzt immer einen *linearen* Einschnitt der Bildfläche voraus. Erst nach einem Einschnitt in die Wandfläche kann die so eingerahmte Fläche als eine Komposition der glatten Farbübergänge betrachtet werden. Der Rahmen bringt einen »graphischen« Gegensatz (Opposition) zur Fläche hervor, um sodann in der »malerischen« Komposition unauffällig (als ihre marginale Komponente) aufzugehen; er funktioniert als die Opposition zur Fläche nur, damit der Betrachter sich in die Komposition des Bildinneren versenken kann. Diese Doppelrolle, diese Selbstverleugnung der linearen Einrahmung – durch Kant und Derrida als die Frage der „Parerga“ thematisiert¹²³ – ist die Bedingung der malerischen Komposition.

In *Zeichen und Mal* schwieg Benjamin von dieser Rolle des linearen Rahmens; denn sie muss *stillschweigend* vorausgesetzt werden, damit die Betrachtung der Komposition nicht gestört wird. Aber in Bezug auf die *Sixtina* kann sie nicht geheim gehalten werden. Denn ihr gemalter Vorhang und Schwelle tragen diese Doppelrolle der Bildrahmung deutlich sichtbar mit; die Struktur der Transzendenz ist dort deshalb instabiler und dafür dynamischer geworden als in der *Madonna di Foligno*. Benjamin beschreibt im Kunstwerkaufsatz diese Dynamik als „ein gewisses Oszillieren“ zwischen dem „Kultwert“ und dem „Ausstellungswert“ des Bildes (I

Knabenengel, der ein (unbeschriebenes) Täfelchen hält. Das ist der Idealismus der grossen Kunst“ (Wölfflin, op. cit., S. 129).

¹²³ Vgl. 1.2.1 und 2.1.3.

482f.). Der Kult (kompositorische Offenbarung) stützt sich hier nämlich auf die *Exposition* des Enthüllens: auf den Oppositionseffekt der linearen Rahmung der Außenwelt gegenüber. (Die heutigen Interpreten sprechen von der „Krise des alten Kultbildes“ bzw. von der Entstehung einer neuen „künstlerischen Autonomie der Repräsentation“¹²⁴ in dem Sinne, dass diese besondere Struktur der *revelatio* über ihre ikonographische Bedeutung hinaus auch die *Rahmen*bedingung ihrer Bildlichkeit selbst zu thematisieren scheint.)

Benjamin suchte übrigens bei dieser Betrachtung den „hervorragenden Ausstellungswert“ der *Sixtina* aus Hubert Grimmes These¹²⁵ zu erklären, wonach das Bild für die Aufbahrung des Papstes bestimmt gewesen und nur nachher in eine entlegene Kirche (in Piacenza) verlegt worden sei (I 483). Diese These wurde mittlerweile widerlegt (neuen Forschungen zufolge war es als Hochaltarbild verfertigt worden¹²⁶). Wir können uns aber gut vorstellen, wie sehr diese (in der älteren Marienikonographie ungewöhnliche) Anordnung des Vorhangs und der Schwelle die Interpreten zu solch erfinderischen Spekulationen gelockt hat. Heute sieht man in ihr einen historischen Kampf zwischen Christentum und Judentum: die Verdrängung des jüdischen Ritualgesetzes¹²⁷. Während im Ritual der Stiftshütte der Vorhang und die wachenden Cherubim (*Exodus* 25:18-22; 26:31) dazu dienten, die Ehrfurcht vor dem unsichtbaren Herrn hervorzurufen, galt der zerrissene Vorhang des Tempels bei der Kreuzigung (*Matthäus* 27:40-51) unter den Kirchenvätern als der Beweis für die Ungültigkeit des jüdischen Ritualgesetzes. Wenn in der *Sixtina* der aufgezugene Vorhang mit zwei Knabenengeln von der Marienikonographie überlagert erscheint, dient er nunmehr zur *revelatio* im Sinne der christlichen Offenbarung, die sich durch eine sichtbare Fleischwerdung Gottes vollziehen soll. Die »jüdisch« opponierende Exposition¹²⁸ des Unsichtbaren gegenüber dem Irdischen wird dabei außer Kraft gesetzt. Die auf der Schwelle oder der Kiste ruhenden Putten sollen nun – wie-wohl sie uns noch an die Cherubim der Bundeslade erinnern mögen – einen möglichst glatten Übergang von der Exposition zur Komposition leisten. Sie sind nicht nur dazu da, um unseren Blick aufzufangen und auf die Heiligen zu lenken; sie sind auch bereit, die vor ihren Augen (d. h. auf dem Kirchenaltar) verwandelten Hostien gleich in den Himmel zu tragen.

¹²⁴ Hans Belting, *Bild und Kult*, München, 1990, S. 535; Daniel Arasse, *L'Ange spectateur: La Madone Sixtine et Walter Benjamin*, in: *Traverses*, n. s., no. 3, 1992, S. 17.

¹²⁵ *Das Rätsel der Sixtinischen Madonna*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 57 (N.F. 33), 1922, S. 41-49.

¹²⁶ Noch heute bleibt es unklar, wie der Altar und die Bildrahmung genau aussahen (Michael Rohlmann, *Raffaels Sixtinische Madonna*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 30, 1995, S. 225).

¹²⁷ Johann Konrad Eberlein, *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, in: *The Art Bulletin*, 1983 (Vol. 65, No. 1), S. 66ff.

¹²⁸ Der Kult des Judentums bestand bekanntlich in der ständigen »Wanderausstellung« der Stiftshütte.

Hinsichtlich dieses religionsgeschichtlichen Kontexts sieht Benjamins *Sixtina*-Betrachtung unzulänglich aus; denn er verwendet dort die Begriffe “Kultwert”, “Ausstellungswert” und “Verfall der Aura” so, als sollten sie für jeden religiösen Kult gleichermaßen gelten¹²⁹. In Wirklichkeit hatte er aber bereits in seiner frühen Zeichen-Mal-Dichotomie den Unterschied zwischen dem »Semitischen« und dem »Christlichen« behandelt. Seine *Sixtina*-Betrachtung ist also als eine Synthesis dieser frühen Dichotomie zu verstehen; das absolute Zeichen und das absolute Mal, das »Semitische« und das »Christliche«, verschränken sich im Bildraum der *Sixtina* miteinander, wenn dort die Putten unseren Blick über die »nicht-überschreitbare« Schwelle hinaus zum Himmel leiten. – Im nächsten Kapitel werden wir betrachten, wie dialektisch Benjamin die »Aktualität« seiner Zeit in diese Synthesis »hineinwirken« ließ.

¹²⁹ Arasse, op. cit., S. 11 ff.

2.4 Phantasie und Farbe im Schleier des Kapitalismus

„Seit langem hat man erkannt, dass die Gelderscheinungen es sind, welche die richtige Erfassung der wirtschaftlichen Vorgänge verdunkeln, und unzählige Nationalökonomten haben daher das Bild von dem „Geldschleier“, dem „Schleier der Maja“ gebraucht, der vor den wirtschaftlichen Erscheinungen hänge und den es gälte, beiseite zu schieben und aufzuheben, um das wirkliche Antlitz der Wirtschaft zu erkennen. [...] Das feine Netzwerk des Geldschleiers verknüpft allerdings nicht Sachgütermengen, die das für ein geistiges Sehen nicht geschulte Auge im wirtschaftlichen Verkehr allein erblickt, sondern es verknüpft und wird zusammengehalten [...] durch Erwägungen der Menschen; die Befriedigung ihrer Bedürfnisse und ihre gegenseitigen Beziehungen, die sich nur teilweise auf Sachgüterbeschaffung richten, werden durch das Geld vermittelt“ (Robert Liefmann, Grundsätze der Volkswirtschaftslehre, Bd. 2, Stuttgart / Berlin, 1919, S. 100f.).

Zum Inhalt dieses Kapitels:

In 2.2 und 2.3 haben wir betrachtet, welche Anwendbarkeit die scheinbar esoterischen Gattungsbegriffe Benjamins aufweisen. Ihm ging es gar nicht darum, unter Beibehaltung der landläufigen Gegensatzschemata – »Linie / Farbe«, »Rationalität / Phantasie«, »Mann / Frau (Kind)« usw. – dem Formlos-Träumerischen oder dem Weiblichen im paternalistischen Geist die nötige Ehre zu erweisen. Seine dichotomisch verfasste Theorie sollte stattdessen dazu dienen, die problematische Disposition des »Geistes« in der jeweils einzigartigen historischen Konstellation des Werks zu untersuchen, und zwar ggf. unter leiblicher Beteiligung am dargestellten Vorgang. Sie stand daher auch nicht im Widerspruch zu seinem historisch-materialistischen Spätwerk.

Seine Zeichen-Mal-Theorie birgt aber noch weitere Aspekte in sich. Zum einen verträgt sie sich nicht nur mit der materialistischen Bildanalyse, sondern sie selber impliziert eine Einsicht in den monetären »Schuldzusammenhang« des Kapitalismus (2.4.1). Zum anderen sollte ihre Dichotomie dazu dienen, die dort flüchtig erwähnte dritte Gattung „das getuschte Bild“ ex negativo zu charakterisieren. Denn sein erster Versuch, diese Bildgattung im Rahmen einer »romantisch« (und etwas sexistisch) geprägten Bildtheorie zu erörtern (*Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie*, um 1915), war nicht glücklich verlaufen (2.4.2). – Wie hat er ausgehend von der Zeichen-Mal-Theorie seine frühe Theorie der Phantasie und des getuschten Bildes umgebildet? Und wie sollte er später die geldtheoretische Implikation seiner Bildtheorie zur Entfaltung bringen?

Zu betrachten sind die neue Korrelationstheorie (»Phantasie« - »Abbild«) und die neue Umgangsweise mit der „Malerei“ (eine *abbildende* »Beschreibung« des Bildes statt jener kompositorisch zu vernehmenden »Benennung« des Mals), die er in den Jahren 1918-21 aufgeschlossen hat. Die Aspekte der durchsichtig getuschten Farben sollen dabei hinsichtlich ihrer

Beziehung zum *abbildhaften* graphischen Gebilde untersucht werden (2.4.3). Eine Schlüsselfigur in diesem Revisionsprozess war der Maler August Macke. Die mal leuchtend, mal durchscheinend wirkenden Farben seiner Bilder lieferten Benjamin auch wichtige Motive zur späteren »Beschreibung« der Farbenerfahrung (*Berliner Kindheit*); Mackes Bildmotive wurden dort derart »abbildhaft« in den Prosatext aufgenommen, dass der mythologische Abgrund der Malerei (Schuldzusammenhang des Mals) nunmehr in einem doppelten Blick – im Rückblick auf die feudal und bürgerlich geprägte Kindheit, zugleich aber im gestischen Vorgriff auf ein befreiendes Wort – betrachtet werden sollte. Der Leser (und das heißt auch der Erzähler selbst, der dort wie ein Kind »beschreibend« auftritt) soll nämlich in wartender Haltung einen Auszug aus dem betrübenden Teufelskreis des Kapitalismus vorbereiten. Mackes eklektischer Stil selber erweckt allerdings nicht notwendiger Weise solch eine doppelte Einstellung im Betrachter. Seine Kunst konnte (anders als die Klees) wohl erst durch die sie »abbildhaft« ergänzende Beschreibung Benjamins zu einer dialektischen Akzentverschiebung der Phantasie-Abbild-Korrelation gebracht werden (2.4.4).

2.4.1 Die Geschichte der Malerei im monetären Dunst

Das Problem der im vorigen Kapitel betrachteten „Malerei“ lag darin, dass in ihr eine bruchlose Transzendenz des Mals erst unter Absehung von ihrem Rahmen (vom linearen Einschnitt in der Wandfläche) erfolgen konnte. Es gab aber ein weiteres Problem: Diese Transzendenz wurde hauptsächlich auf eine *paradiesische* »Benennung« bezogen und nicht auf eine *apokalyptische* Komposition à la Kandinsky. Als Kandinsky-Bewunderer findet Benjamin daher in *Zeichen und Mal* – unmittelbar nach dem vorhin zitierten Passus über die kompositorische Benennung – es nötig, auch den Fall in Betracht zu ziehen, dass das bereits in Abstraktion begriffene »richtende Wort« die Offenbarung der Namensprache übertönt:

“Die großen Epochen in der Malerei unterscheiden sich nach Komposition und Medium, danach, welches Wort und in welches Mal es eintritt. [...] Beispielsweise wäre es wohl denkbar, dass in den Gemälden eines Raffael vorwiegend der Name, in den Gemälden der heutigen Maler etwa das richtende Wort in das Mal eingegangen sei. Für die Erkenntnis des Zusammenhanges des Bildes mit dem Wort ist die Komposition, d. i. die Benennung maßgebend; überhaupt aber ist der metaphysische Ort einer Malerschule und eines Gemäldes nach Art des Mals und Wortes zu bestimmen und setzt also zum wenigsten eine ausgebildete Unterscheidung der Arten des Mals und des Wortes voraus, von der es wohl noch kaum die Anfänge gibt.” (II 607)

Der hier skizzierte metaphysische Epochenbegriff, wovon die meisten Kunsthistoriker nichts halten würden, ist vor allem dazu da, um der Lockung der »übersichtlichen« Geschichtsschreibung zu entkommen. Benjamin verlässt sich nicht auf einen »historischen Überblick«, der im scheinbar neutralen und allgemeingültigen – doch womöglich um so unbewusster in babylonischer Verwirrung verhafteten – wissenschaftlichen Diskurs angeboten wird. Er arbei-

tet stattdessen mit den unverkennbar von Verwirrungen geprägten, kaum in Fremdsprachen übersetzbaren Begriffen wie „Mal“ und „Zeichen“, damit er bewusst unter den historischen Schranken seiner Sprache handeln kann.

Die in diesem Sinne „metaphysische“ Geschichtsschreibung schließt historisch-materielle Befunde nicht aus, sondern mit ein. Denn Kandinskys Abstraktion war ein Versuch, die drohenden »äußerlich« apokalyptischen Folgen der Arbeiterfrage durch das »innerliche« Vernehmen des »richtenden Wortes« künstlerisch zu bewältigen; er wandte sich der Malerei erst zu, nachdem er sich in seiner unvollendet abgebrochenen Doktorarbeit erfolglos bemüht hatte, die missglückte »Abstraktion« der klassischen Lohntheorien – Ricardo-Malthus' Theorie des Subsistenzlohns, J. S. Mills Lohnfondstheorie und Lassalles »ehernes Lohngesetz« – zu retten¹. Und wenn hingegen bei Raffael noch metaphysisch genug „vorwiegend der Name“ ins Mal einzugehen schien, so war es dank dem letzten Widerschein des mittelalterlichen Bilderkults; die Entsöhnung des Menschen (Stiftung, Ablasshandel usw.) erfolgte dort noch mittels der quasi-transzendenten »Werts substanz« Gold, die noch nicht durch das Einströmen amerikanischer Edelmetalle entwertet war.

Der Goldgrund der mittelalterlichen Heiligenbilder – der in Benjamins Bilddenken die heilsgeschichtliche Anschauung verkörperte² – ist jedoch bereits bei Raffael verloren gegangen; die goldene Glorie der Madonna ist schrittweise in der undurchsichtigen Wolkenwand aufgegangen. Die weiteren Entwicklungen ließen sich am ehesten (à la Max Weber) wie folgt verstehen: Indem der Wertmaßstab unter der protestantischen Ethik und dem Geist des Industriekapitalismus auf die menschliche Arbeit verlegt wurde, sollte die irdische »Landschaft«, parallel zur Aufwertung der dort betriebenen ökonomischen Tätigkeit, zum bildwürdigen Gegenstand – als dem Schauplatz der Kapitalakkumulation – erhoben werden. Benjamin aber begnügte sich nicht mit der weberschen These, als er im Umgang mit den Heidelberger Sozialökonomien (Alfred Weber, Emil Lederer und dessen Schülern) das Fragment *Kapitalismus als Religion* (1921) verfasste: „Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt“, sagt er dort und sucht den Träger dieser »Metamorphose« mit dem Bild des „Parasiten“ – mit dem Bild, das häufig zur Bezeichnung des jüdischen Handelskapitals gebraucht wurde – aufzufassen:

¹ *Auslegung der Theorien des Ehernen Gesetzes und des Arbeiterfonds*, 1893, in: *Wassily Kandinsky Gesammelte Schriften 1889-1916*, München, 2007. – Auch in *Rückblicke* ist dieser Umstand angedeutet; *Kandinsky 1901 - 1913*, S. 8f. (Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, Bern, 1980, Bd. 1, S. 31f.).

² Vgl. *Der Erzähler* (1936; II 452).

„Kapitalismus ist eine Religion aus bloßem Kult, ohne Dogma. / Der Kapitalismus hat sich – wie nicht allein am Calvinismus, sondern auch an den übrigen orthodoxen christlichen Richtungen zu erweisen sein muss – auf dem Christentum parasitär im Abendland entwickelt, dergestalt, dass zuletzt im wesentlichen seine Geschichte die seines Parasiten, des Kapitalismus ist. / Vergleich zwischen den Heiligenbildern verschiedener Religionen einerseits und den Banknoten verschiedener Staaten andererseits. Der Geist, der aus der Ornamentik der Banknoten spricht.“ (VI 102)

Banknoten waren die neue Geldform, die das wachsende europäische Handelskapital zur Deckung des steigenden Geldbedarfs erfunden hat; sie entwickelten sich allmählich aus dem Wechsel (dieser wurde nämlich anonym übertragbar und ferner vorzeitig einlösbar gemacht). Auch wenn sie noch den Charakter des Schuldscheins behielten, blieben sie uneingelöst im Umlauf. Die Tatsache, dass man sie täglich auf dem Markt weitergab – obwohl ihre Einlösbarkeit (Umtauschbarkeit mit Gold) immer fraglicher wurde –, bezeichnet Benjamin in diesem Fragment als einen »bloß« verschuldenden Kult: als den Kult, der kein Dogma der Entsühnung kennt. Und im Anblick des daraus hervorgehenden gigantischen Schuldenbergs – nämlich der Inflation, der wolkenartigen Wucherung der „Ornamentik der Banknoten“ – entwirft er ferner eine monetäre »Wetterkunde«:

„Geld und Wetter (Zur Lesabéndio-Kritik)

Regen ist das Symbol des diesseitigen Missgeschicks.

Der Vorhang vor dem Drama des Weltunterganges

Die verängstigende Erwartung der Sonne

Das Hindurchblicken durch Wetter und Geld

Einsinnige Bewegung gibt es in beiden nicht

Der utopische Weltzustand ohne Wetter

Das Wetter selbst eine Grenze für die Beziehung des Menschen zum apokalyptischen Weltzustand (Unwetter), Seligkeit (ohne Wetter, wolkenlos), das Geld bezeichnet einen andern, noch unbekannten Terminus. Regen, Gewitter: Weltuntergangsparade. Sie verhalten sich zu diesem wie ein Schnupfen zum Tode.

Geld gehört mit Regen, nicht etwa mit Sonne zusammen.

Der wetterlose Raum des reinen planetarischen Geschehens vor dem:

Wetter der Schleier ist.

Geld bei Kubin in der »Anderen Seite« genau wie Regen.“ (IV 941)

Diese Notiz, die von zwei illustrierten Romanen (Paul Scheerbarts *Lesabéndio: ein Asteroiden-Roman*, 1913 und Alfred Kubins *Die andere Seite: ein phantastischer Roman*, 1909) handelt, machte eigentlich einen Teil von dem Text aus, der im Band VI der *Gesammelten Schriften* unterm Titel *Kapitalismus als Religion* wiedergegeben wurde. Und sie stand dort hinter einer Reihe Literaturhinweise (Ökonomielexikon, Max Weber, Anarchismus, Syndikalismus usw.) sowie einer Notiz zu den „Sorgen“ – Notiz zum Bewusstsein unserer „geistige[n] Aus-

weglosigkeit“, die Benjamin zufolge durch die kapitalistische Verschuldung bedingt ist³ (VI 102). Die Herausgeber aber veröffentlichten sie ausgesondert als Anhang zur *Einbahnstraße* (zum Text *Steuerberatung*; IV 138), da das obige Polaritätsschema (Schleierwolke vor dem »wetterlosen« Raum vs. ominösen Wolkenvorhang vor dem »Unwetter«) scheinbar weniger mit der »wissenschaftlichen« Geldtheorie als mit den Dichtungen zweier Phantasten zusammenhing: einerseits mit dem verblüffend trockenen, nur mit einer schleierartigen und hell leuchtenden »Spinnwebewolke« bedeckten⁴ Asteroiden “Pallas”, der vom hochzivilisierten und geschlechtslosen Wesen bevölkert sein soll, und andererseits mit der neblig trüben, durch einen Millionär namens „Patera“ gegründeten und von einem apokalyptischen Untergang bedrohten Stadt „Perle“, deren Namen und deren Klima die sexuelle Obsession des Künstlers (Furcht vor einer verhängnisvollen Riesen-»Muschel«) verraten⁵. Und in der bisherigen Forschungsliteratur blieb diese ausgesonderte Wetter-Notiz unberücksichtigt⁶. Benjamin behandelte jedoch diese gegensätzlichen Traumwelten nicht umsonst im Kontext der Kapitalismusfrage; denn sie weisen auch und gerade in ihrer Wirtschaftsstruktur starken Kontrast auf.

Auf dem Pallas widmet man sich, getrieben durch eine unbekannte kosmische Kraft, selbstlos und unentgeltlich dem Bau eines hochtechnisierten »Gesamtkunstwerks«: der Überbrückung der Sterne durch einen teilverglasten Riesenturm, der meilenhoch bis in die elektrisch beladene Lichtwolke hineinragen soll. Die Pallasianer, die keine materielle Not (Hunger, Sexualtrieb, Kälte) usw. kennen, verkörpern einen ultimativ sublimierten Idealtyp des Totalitarismus; denn sie opfern freiwillig ihr Leben für ihre künstlerisch-architektonischen Ideen auf. In Kubins Traumstadt hingegen herrscht ein »auswegloser« Geldkult. Patera lässt nämlich die Bewohner (Einwanderer), die er aus aller Welt durch großzügige finanzielle Unterstützung angelockt hat, nie wieder auswandern; und er hält sie dort von jeglichem künstlerisch-technischen Fortschritt fern. Die eingeschüchterten Bewohner fühlen schließlich überall seine “starke

³ Uwe Steiners Hinweis (»*Kapitalismus als Religion*«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 167) bedarf Präzisierung; diese Sorgen-Notiz steht vor (und nicht hinter) der Wetter-Notiz.

⁴ Der eigentliche Lichtspender für diesen Stern ist diese Wolke und nicht die Sonne. Die letztere erscheint nur als einer von vielen grünen Sternen am violetten Himmel; *Lesabéndio*, München / Leipzig, 1913, S. 24 (2. Kapitel).

⁵ Bekannt ist u. a. seine Zeichnung *Der Todessprung* (Prometheus-Abbildung:

http://134.95.80.14/proxy/muenchen_lmu/?C=15334). – Auch in Perle bleibt es immer feucht und mild; erst bei ihrem Untergang weist die Stadt einen grell schillernden Farbglanz auf; vgl. *Die andere Seite*, München / Leipzig, 1909, S. 197, 205, 304 (3. Teil, 1. Kap., § 2-3 und 3. Kap., § 20). Zum »vaginalen« Charakter der Stadt vgl. Hans Schumacher, „*Die andere Seite*“ (1909) von Alfred Kubin, in: Winfried Freund / Hans Schumacher (Hg.), *Spiegel im dunklen Wort*, FfM / Bern, 1983, S. 27.

⁶ Vgl. u. a. Dirk Baecker (Hg.), *Kapitalismus als Religion*, Berlin, 2003.

Hand”, die ihr Wirtschaftsleben mit einer “verborgene[n] Kraft” zu steuern scheint⁷ – als ob sie fälschlich das deistische Prinzip der klassischen Ökonomie (A. Smith) auf die Figur des Millionärs projiziert hätten. Das Einzige, was der Ich-Erzähler dort als »Künstler« (Presseillustrator) wagen konnte, war die Erfindung einer “Psychographik”: eines fragmentarischen Liniensystems, welches “wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen” seiner düsteren Lebensstimmung ausdrücken sollte⁸. Und seine Buchillustrationen scheinen eben mit solch unregelmäßigen, mehr oder weniger »regnerisch« anmutenden Schraffuren seine Stimmungslage zu bezeugen⁹, wenn er darauf schildert, wie die Traumstadt in dem plötzlich ausgebrochenen Machtkampf zwischen Patera und einer neuen kapitalistischen Vaterfigur (dem Amerikaner namens “Herkules Bell”) zugrundegehen – mitsamt der Aasflut von einem quasi-lernäischen Sumpf¹⁰ verschluckt werden – sollte.

Diese Gegensätze der beiden Traumwelten präfigurieren das Spannungsfeld, in dem Benjamin seine Passagenarbeit entwickeln sollte – denn die Passagen standen eben in der Mitte dieser beiden Pole; dank ihrer technologiegestützten Wetterschutzfunktion scheinen sie sich von Kubins Sumpfwelt zu entfernen, stehen aber eben darum (im Unterschied zum utopischen Lesabéndio-Turm) im Dienst des Kapitalismus (man überdacht die Ladenstraße nur zur Umsatzsteigerung). Benjamins Wetter-Notiz bietet uns jedoch nicht nur in dieser Hinsicht Aufschluss über seine Kapitalismusauffassung. Denn mit dem Bild von “Vorhang” und “Schleier” nimmt sie nicht nur Bezug auf Kubins und Scheerbarts Traumwolken. Sie bezieht sich auch auf die sog. »Geldschleierthese« der (neo-)klassischen Volkswirtschaftslehre: auf die These

⁷ *Die andere Seite*, S. 70ff. (2. Teil, 3. Kap., § 3-4).

⁸ *Op. cit.*, S. 166 (2. Teil, 4. Kap., § 9).

⁹ Kubin sollte bedauerlicher Weise auch noch seine *Lesabéndio*-Illustrationen mit ähnlich »regnerischen« kleinteiligen Schraffuren ausführen, obwohl Scheerbart in einem Brief an ihn (23. 8. 1906) die Trockenheit des darzustellenden Sterns hervorgehoben hatte (*70 Trillionen Weltgrüße: eine Biographie in Briefen 1889-1915*, hrsg. v. Mechthild Rausch, Berlin, o. J., S. 317). Sie enttäuschten folgerichtig sowohl Scheerbart als auch die meisten Leser, machten aber eben darum Benjamin auf die Wetterfrage aufmerksam.

¹⁰ Dort findet das Duell der beiden ein zweideutiges Ende: einen *zwitterhaften* Sieg des Amerikaners. In den apokalyptischen “Visionen” des Erzählers heißt es u. a.: “Patera und der Amerikaner verkrallten sich zu einer unförmigen Masse”, die bald “gleich einer ungeheuerlichen Schlange” umherkriechen sollte (*Die andere Seite*, *op. cit.*, S. 320f.). Es sieht aus, als wäre der moderne Herkules mit der giftigen Hydra verwachsen. Diese Handlung ähnelt gewissermaßen der Lage der heutigen Onlinespiele, in deren »Traumwelt« der versprochene Spaß nicht selten durch das »real money trading« der professionellen Eindringlinge zunichte gemacht wird. Kubins Modell war aber Ludwig Klages’ Dichotomie von “Seele” und “Geist” – die “reaktionäre” Theorie nämlich, wovon Benjamin sich zu distanzieren suchte (I 608; V 493 [K1a, 3]; näheres zu Kubins Klages-Rezeption vgl. Peter Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*, München, 1989, S. 80ff.).

nämlich, dass das Geld sich nur wie eine oberflächliche Hülle zum »Körper« der Realwirtschaft verhalte, d. h. dass der Wandel der Geldmenge nur die (absoluten) Preise der Waren und nicht deren Tauschverhältnisse selbst ändere (bekannt auch als die »Neutralitätsthese des Geldes«).

Diese These wird normalerweise als die Erfindung der klassischen Ökonomen angesehen, obwohl sie erst nachträglich (vielleicht nach 1900) mit der Schleiermetaphorik so formuliert worden ist¹¹. Sie diene vor allem zur Kritik der Merkantilisten (genauer: der Bullionisten, die die Geld- oder Edelmetallvermehrung zum Ziel ihrer Finanzpolitik gemacht hatten). Die klassischen Ökonomen warfen den letzteren vor, das Geld mit dem Reichtum selbst verwechselt zu haben: Das Wesen des Reichtums bestehe nicht im Geld sondern in der Arbeit, wodurch Güter (und Münzen) hergestellt werden; die Preise der Güter schwanken zwar häufig und verschleiern somit deren eigenen Wert, aber dies sei eine Illusion, die vom ständigen Wandel der umlaufenden Geldmenge verursacht worden sei. – Diese aufklärerisch durchgeführte »Enthüllung« des Geldschleiers wurde später in der Neoklassik weiter raffiniert (die klassisch-objektivistische Arbeitswertlehre wurde dabei durch die subjektivistische Grenznutzenlehre ersetzt). Die Gültigkeit dieser »Enthüllung« blieb jedoch nicht unumstritten; manche Ökonomen fragten sich, ob nicht die Geldmengevariation weit gewichtigere Wirkungen auf die Realwirtschaft ausübte als bloß temporär täuschende Preisschwankungen. Wie die allgemeine Auffassung von diesem »Schleier« sich gewandelt hat, wird von dem Neoklassiker Arthur Cecil Pigou wie folgt beschrieben:

„In the years preceding the first world war there were in common use among economists a number of metaphors [...] about the rôle of money. ‚Money is a wrapper in which goods come to you‘; ‚money is the garment draped round the body of economic life‘; ‚money is a veil behind which the action of real economic forces is concealed‘. [...] With the violent disturbances in prices and exchange rates throughout the world in the earlier years of peace, the enforced abandonment of the gold standard [...] and the great slump of the early 1930’s, money, the passive veil, took on the appearance of an active and evil genius; the garment became a Nessus shirt; the wrapper a thing liable to explode.“¹²

Pigou selber musste einen bitteren Kampf gegen seinen einstigen Mitschüler Keynes durchführen, der in den dreißiger Jahren einen entscheidenden Bruch mit der genannten Geldschleierthese leistete. In deutschsprachigem Raum aber war die Tragweite der letzteren bereits vor dem ersten Weltkrieg vom jungen Schumpeter in Frage gestellt worden. Unter wiederholter Verwendung der Schleiermetaphorik behauptete er nämlich, dass die neoklassische Neutra-

¹¹ Vgl. Don Patinkin / Otto Steiger, *In Search of the „Veil of Money“ and the „Neutrality of Money“: A Note on the Origin of Terms*, in: *The Scandinavian Journal of Economics*, Vol. 91, No. 1, 1989, S. 131-146.

¹² *The Veil of Money*, London, 1949, S. 18.

litätsthese nur für die stationäre Wirtschaft gelten könne¹³. In einer solchen Wirtschaft gebe das Geldphänomen, als der »Schleier« der Realwirtschaft, bloß ihre »Körperformen« (Tauschverhältnisse der Güter) wieder, aber die kapitalistische Wirtschaft erhalte ihre Lebenskraft von dem Auf- und Abschwellen ihrer Schleierfalten – von der Wellenbewegung der (von Banken für innovative Unternehmer geleisteten) Kreditschöpfung; die daraus hervorgehende Wirtschaftsentwicklung lasse sich durch die neoklassische Gleichgewichtstheorie, die (einer „Momentphotographie“ gleich¹⁴) nur den Ruhezustand des Geldschleiers zu betrachten pflegt, nicht auffassen. Durch diese Polemik veranlasste Schumpeter offenbar manche seiner Leser dazu, das Bild des Geldschleiers nunmehr als das eines mit Eigendynamik ausgestatteten Geflechts zu gebrauchen. So verglich z. B. (wie bereits als das Motto dieses Kapitels zitiert) der zeitgenössische Ökonom Robert Liefmann das „Netzwerk des Geldschleiers“ mit dem Bild der Maja, der Göttin der illusorischen Verschleierung¹⁵.

Auch Benjamin sah sich in dasselbe Netzwerk der universalen Verschuldung eingesponnen – „wir können das Netz in dem wir stehen nicht zuziehn“, sagt er im Anblick der „essentiell religiösen Erscheinung“ des Geldverkehrs und trägt eigens Max Webers Hinduismusbuch in die Literaturliste ein (*Kapitalismus als Religion*; VI 100, 102). Er war zwar der Einzelheiten der Debatte, die unter den antimaterialistisch (»nominalistisch«) tendierenden Geldtheoretikern der Zeit geführt wurde, ebenso wenig kundig wie der Probleme (Widersprüche) der »metallistischen« Geldtheorien der Marxisten. Aber er muss sich im Kreis von Lederer und A. Weber mehr oder weniger über diese Polemik um die Geldschleierthese informiert haben – entweder mündlich oder durch die Zeitschrift *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*¹⁶, die Lederer unter Mitwirkung von Weber und Schumpeter herausgab; oder auch durch einen in *Kapitalismus als Religion* vermerkten Lexikonartikel Schumpeters¹⁷ (bei der Litera-

¹³ Vgl. Hansjörg Klausinger, *The Early Use of the Term „Veil of Money“ in Schumpeter's Monetary Writings – A Comment on Patinkin and Steiger*, in: *The Scandinavian Journal of Economics*, Vol. 92, No. 4, 1990, S. 617-621.

¹⁴ *Das Wesen und der Hauptinhalt der theoretischen Nationalökonomie*, Berlin, 1908, S. 177.

¹⁵ Klausinger (op. cit.) weist darauf hin, dass Liefmann Schumpeters Metaphorik bekannt war.

¹⁶ In dieser Zeitschrift erschien neben Schumpeters geldtheoretischem Aufsatz (1917/18) auch Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* (1921). Die Geldtheorien Liefmanns und Schumpeters sind dort in den Jahrgängen 1919-21 ausführlich besprochen.

¹⁷ Mit dem knappen Hinweis: „Siehe vor allem die Schönbergsche Literaturangaben unter II“ (VI 102), meinte Benjamin nicht das durch Hans von Scheel verfasste theoriegeschichtliche „Kapitel II“ von *Handbuch der politischen Oekonomie* (hrsg. von Gustav von Schönberg, 4. Aufl., Bd. 1, Tübingen, 1896, S. 77-144), sondern höchstwahrscheinlich – da inhaltlich aktualisiert und erstmals mit einer selbständigen Literaturliste versehen – Schumpeters Artikel *Epochen der Dogmen- und Methodengeschichte*, der das Kapitel II von *Grundriss der Sozialökonomik* (1. Buch, I. Abteilung, Tübingen, 1914, S. 19-124) ausmacht und die Entstehung der Geldschleier-

tursuche dürfte ihm auch die Schwester Dora, damals Erstsemestererin der Nationalökonomie, behilflich gewesen sein.). Betrachten wir nun, wie er in der Geld-Wetter-Notiz die Schleiermetaphorik auf das kapitalistische Geldphänomen angewandt hat.

Dort tritt (da nicht die Analyse der ganzen Volkswirtschaft beabsichtigt ist) der Geldschleier ohne Bezug auf die dadurch verhüllte Güterwirtschaft auf und markiert die Grenze der dreierlei Wetterlagen: Wetterlosigkeit (Seligkeit) / Wetter (Regen) / Unwetter (apokalyptischer Katastrophe). Die monetäre Bewölkung trennt einerseits wie ein zarter „Schleier“ unsere Erde von dem ersehnten „wetterlose[n] Raum des reinen planetarischen Geschehens“. Andererseits markiert sie – wie ein dunkler „Vorhang vor dem Drama des Weltuntergangs“ – „eine Grenze für die Beziehung des Menschen zum apokalyptischen Weltzustand (Unwetter)“. (Man achte hierzu auf den Unterschied der beiden Negationsformen: Das apokalyptische *Unwetter* ist, selbst wenn es den Übergang zu einer überirdischen *Wetterlosigkeit* leisten soll, an sich unendlich entfernt von der letzteren.) Und im mittleren Bereich zwischen diesen Extremen sehen wir das Geld wie den Regen fallen.

Geld und Regen schaden uns normalerweise wenig: höchstens soviel wie „Schnupfen“. Geld- und Regengüsse intensivieren sich selten zu einem apokalyptischen „Unwetter“. Und seit dem »Sündenfall« (dem Beginn des Ackerbaus) sind sie für uns unentbehrlich; ohne sie müssten wir dürsten und hungern, ohne sie könnten wir weder die Erträge unter uns verteilen noch Tribut zahlen. Anders als Scheerbarts Pallasianer können wir auf unserem »unreinen« Planeten Erde nicht ohne Wasser und Geld auskommen. Eben darum aber sind für uns Regen und Geld die Quelle des „diesseitigen Missgeschicks“; wir sind nie von der Angst befreit, dass ihr Zufluss bald zu ergiebig oder zu ungenügend werden könnte.

Im ersten Fall – in dem Fall, dass zu viel Geld (oder Käufer) auf dem Markt herumläuft; dass die Gesamtnachfrage auf Dauer das Gesamtangebot übertrifft – kann der Markt in die Hyperinflation stürzen. Banknoten werden dann Schmierpapier gleich. Und die Hyperinflation brach tatsächlich im Jahr darauf infolge der waghalsigen Inflationspolitik der Regierung aus. Das ungenießbare »Flutwasser«¹⁸ sollte zwar später mit Hilfe des frischen »Grundwassers« –

these historisch erläutert (S. 44). Dieser unter Max Webers Leitung entstandene *Grundriss* wurde offenbar häufig – wie der Verlag und die Schriftleitung es gerade befürchteten (vgl. ihr Vorwort; S. IX) – als eine überarbeitete Neuausgabe des Schönbergischen Handbuchs angesehen, da sie beide in demselben Verlag erschienen waren.

¹⁸ In der niederländischen Version des *Kaiserspanorama* (*Analytische beschrijving van Duitschland's ondergang*; 1927) sprach Benjamin von „einer neuen Sintflut“, um die seit Jahren abwechselnd in mehreren Ländern wütenden Inflationen zu beschreiben (Anmerkung des Herausgebers; IV 935). In der deutschen Version desselben (IV

Rentenmark – verdrängt werden, und die Bevölkerung sollte schließlich eine stabilere »Wasserleitung« – die international unterstützte Reichsmark – erhalten. Aber der weit verbreitete Überdruß am Geldregen ermunterte schon die Faschisten zu dem Wagnis, eine unmittelbare, nicht durch den Geldfluss vermittelte Volksherrschaft gewaltsam zu errichten (und auch die neue »Leitung« sollte bald wegen weltweiter »Rohrverstopfung« den Geldfluss nicht mehr garantieren – es trat nun der zweite Fall auf:)

Im zweiten Fall hingegen kann mit der Deflationsspirale eine Wirtschaftskrise ausbrechen. Dann beten wir (ob als Arbeiter, Unternehmer oder Kapitalist) für den Regen. Unser Durst kann jedoch nicht gestillt werden, soweit die Gesamtnachfrage schwach bleibt. Wir schreien also nach der Aufdrehung des staatlichen Geldhahns – nach der Leitzinssenkung, nach öffentlichen Investitionen, oder sogar nach der Aufrüstung für Invasionskriege. (Dieser Schrei war übrigens bereits bei Marx mit dem der *dürstenden* Hirsche verglichen¹⁹. Die bald ausgebrochene Weltwirtschaftskrise aber brachte andere Folgen, als die meisten Marxisten erwartet hatten; sie führte nicht zur sozialistischen Revolution, sondern zum Sieg der Nationalsozialisten, die sich nunmehr zum Kompromiss mit den dürstenden Kapitalisten entschlossen haben.) Da das Verhalten dieses stets uneindeutig fluktuierenden monetären Regenschleiers sich nicht vorhersehen lässt, streben wir gezwungenermaßen fleißig nach der Maximierung unseres Gewinns oder unserer Arbeitsleistung, um zumindest die Chancen für zukünftige »Entsöhnung« oder Entlohnung erhöhen zu können. Ohnehin aber haben wir nicht den Mut, einen Durchblick durch die vor uns hängende »Wolkenwand« zu wagen. Denn in der »Sonne« des Jüngsten Tags würden wir unserem irdischen Sehvermögen nicht mehr trauen können; da käme uns das Geld wertlos vor, weil es dort von niemandem angenommen würde. Im eschatologischen Hinblick wird nämlich der Wert des Geldes, das wir heute besitzen, hinfällig, indem seine Annahmeerwartung induktiv (dominoartig rückwirkend vom Jüngsten Tag bis zum jetzigen Zeitpunkt) schrumpft. Das, was Benjamin die „verängstigende Erwartung der Sonne“ nennt, ist daher im doppelten Sinne zu verstehen; der »Sonnenschein«, der am Jüngsten Tag die Bilanz unseres monetären Verschuldungszusammenhangs ziehen würde, wird nicht bloß begehrt sondern eher befürchtet, weil er unser alltägliches Vertrauen in den Geldwert erschüttert.

94-101) aber tilgte er die Wettermetaphorik – wohl deshalb, weil es ihm schwierig war, die monetären Konjunkturphänomene konsequent dadurch zu beschreiben.

¹⁹ *Das Kapital* (1867), in: *Karl Marx Friedrich Engels Werke*, Berlin, 23, 1972, S. 152.

Wir sehen nun klar, wie sein Blick auf die Geldschleierwellen sich von dem der klassisch-neoklassischen Ökonomen unterscheidet. Der klassischen Neutralitätsthese zufolge sind (wie gesagt) die wellenartigen Preisschwankungen vor allem auf den Wandel der Geldmenge zurückzuführen; und die dadurch verschleierte »eigentlichen« Tauschverhältnisse der Waren (Güter und Arbeit) sind dank der „unsichtbaren Hand“ des Marktmechanismus (A. Smith) harmonisch gestaltet. Das dort trotzdem auftretende »diesseitige Missgeschick« (Konjunkturflaute, Krise) rühre von exogenen, nichtmonetären Ursachen (z. B. Missernte wegen der Sonnenflecken) her und lasse sich bald durch den Marktmechanismus bewältigen. – Diese Ansicht wurde zwar von einigen neoklassischen Ökonomen revidiert; sie sahen ein, dass Konjunkturschwankungen auch vom Auf- und Abschwellen des Geldschleiers verursacht werden können. Aber die Frage, ob das dadurch gestörte Gleichgewicht der Tauschverhältnisse sich von selbst – ohne Fremdeinwirkungen – wiederherstellen ließe, wurde auch von ihnen nicht konsequent erforscht. Benjamin hingegen verließ sich von Anfang an nicht auf die selbststabilisierende Funktion des Markts; er ging von der Tatsache aus, dass man zur Bewältigung der Krise des Kapitalismus auf Kriege und Revolutionen angewiesen war. Das Bild einer monetär unverschleierten, sich stabil entwickelnden Wirtschaft war für ihn pure Utopie. Und der Alltag war ihm bestens ein mäßiger »Regentag«, an dem der trübe Dunst das womöglich herannahende »Unwetter« knapp verschleierte und zugleich den Blick auf die »Sonne« des Jüngsten Tags versperrte.

Unverkennbar ist freilich auch der Unterschied zur Konjunkturtheorie Schumpeters. Dieser fand in dem (von der Klassik bevorzugten, monetär ungestörten) Gleichgewichtszustand der stationären Wirtschaft nur leblose Stagnation und sah die Rettung daraus in den »schöpferischen« Innovationsleistungen einiger Unternehmer; die letzteren sollen den Alltag des „langweilige[n] Gleichgewichtsmensch[en]“ mit dem energischen monetären Wellenschlag – mit der Kreditschöpfung durch Investoren – „aus dem Staube erheben“²⁰. Benjamin kann weder die »langweilige« Windstille des mäßigen »Regentags« so einseitig verurteilen noch die Leistung des Unternehmergeists so anpreisen. Denn aus seiner Sicht war die innovative Störung des Gleichgewichts nicht das Verdienst einiger »schöpferischer« Figuren, sondern nur die notwendige Folge der Undurchsichtigkeit des trüben Geldschleiers; auf der Suche nach einer besseren Zukunftsperspektive werden nämlich ökonomische Subjekte ständig zum gegenseitigen »innovativen« Über- oder Unterbietungskampf gezwungen.

Manche Reformer und Revolutionäre haben versucht, die Schranken dieser monetären »Wetterlage« durch ein neuartiges Tauschsystem zu beseitigen. So schwebte z. B. dem Anarchisten

²⁰ *Das Wesen und der Hauptinhalt der theoretischen Nationalökonomie*, Berlin, 1908, S. 567f.

Gustav Landauer die Idee vor, den trüben »Nebel« der Geldwirtschaft durch die Einführung des sog. Freigeldes (einer Geldart, die wie die meisten Waren fortlaufend an Wert verliert, statt mit Zins an Wert zu gewinnen) und durch die Abschaffung des Bodenbesitzes zu vertreiben. Auf dieses Vorhaben verwies Benjamin flüchtig in *Kapitalismus als Religion*, bevor er jene Geld-Wetter-Notiz entwarf²¹. Er war jedoch offenbar skeptisch darüber, ob man durch solch eine einfache Nivellierung der Geld-Ware-Beziehung den kapitalistischen Verschuldungsprozess stoppen könnte²²; daher bezog er sich in seiner »Wetterkunde« nicht auf Landauers Idee²³. Die Alternative dazu suchte er in Scheerbarts spinnwebartiger trockener „Lichtwolke“. Warum? Weil diese Wolke ihm einen Hinweis auf die »Rettung« der gefallen Sprachen gab. Ihre Beziehung zu dem Lesabéndio-Turm verkörperte nämlich die Beziehung zwischen der „Idee“ und dem „Begriff“, die Benjamin bald in der berühmten Vorrede des Trauerspielbuchs wie folgt erläutern sollte:

„Während die Phänomene durch ihr Dasein, ihre Gemeinsamkeit, ihre Differenzen Umfang und Inhalt der sie umfassenden Begriffe bestimmen, ist zu den Ideen insofern ihr Verhältnis das umgekehrte, als die Idee als objektive Interpretation der Phänomene – vielmehr ihrer Elemente – erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt. Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfasst werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich. Und zwar liegen jene Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, in den Extremen am genauesten zutage. Als Gestaltung des Zusammenhanges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht, ist die Idee umschrieben.“ (I 215)

Den Pallasianern fällt der Bau eines »Turms« ein, wenn sie einen Durchblick durch die geheimnisvolle Lichtwolke – eine „objektive Interpretation der Phänomene“ – erzielen wollen. Sie streiten über seine Gestaltungsweise, d. h. über den „Umfang und Inhalt“ des Begriffs Turm. Und ihre »künstlerisch« gesinnten Führer lassen sich – enttäuscht durch ihre Niederlage – freiwillig vom siegreichen technischen Führer Lesabéndio »verschlucken«; sie waren von ihrem künstlerischen Baukonzept so »extrem« besessen, dass sie keine Lust und Kraft

²¹ „Gustav Landauer: Aufruf zum Sozialismus p 144“ (VI 102). In diesem Buch erläuterte Landauer die vorgesehene Wirkung seines von Silvio Gesell inspirierten Geldkonzepts mit der Metaphorik der Nebelauflösung (2. Aufl. Berlin, 1919, S. 120ff, 135, 144ff.).

²² Das Freigeld sollte zwar unter Umständen auf der Kommunalebene von Nutzen sein. Als ein überregionales Tauschmittel wird es jedoch seine Bedeutung verlieren, indem die traditionelle Geldfunktion durch andere Wertformen (Aktien, Edelmetalle oder Anleihen, die ähnlich wie das normale Geld beleihbar und liquidierbar sind) übernommen wird; und um dies zu verhindern, wäre eine quasi-staatliche Überwachung des Markts erforderlich, was einer anarchistischen Politik widersprechen würde.

²³ Auch in anderen Teilen von *Kapitalismus als Religion* finden wir keine Besprechung des landauerschen Sozialismus. Dort wird der (vulgär-)marxistische Sozialismus nur als eine Fortsetzung vom Kapitalismus angesehen (VI 101f; vgl. Steiner, »*Kapitalismus als Religion*«, op. cit, S. 172f.).

mehr zum Leben hatten. Aber auch Lesabéndio selbst wird traurig und wortkarg, nachdem er sie sich »einverleibte«²⁴; denn er fühlt sich seinerseits einer unbekannten kosmischen Macht ergeben. Wenn er sich schließlich vom fertig gestellten Turm aus in die Höhe hinauskatapultieren lässt, sieht er seine Aufgabe nur noch darin, als eine Sternenbrücke – sich in ein astrales Wesen verwandelnd – sein Leben zu beenden.

Der Begriff Turm vollzieht durch diese totalitaristische Hingabe der Pallasianer seine „Aufgabe“: die zwiespältige Aufteilung der Phänomene und die Auslösung ihrer Elemente in den Extremen. Und zugleich erfolgt ihre »Rettung«. Denn in der „Drucksprache“, die der abgeschossene Lesabéndio den elektrisierten stellaren Gasen abzulauschen glaubt²⁵, finden die Stimmen aller kosmischen Geister – auch die Stimmen der Toten – Gehör. Ohne sie in seiner eigenen Sprache wiedergeben zu können, schwebt der verstummte Führer als „der traurige König“²⁶ im Himmel über dem Asteroiden. (Erinnert sei an die Kleidermetaphorik der benjaminschen Übersetzungstheorie, die von diesem Roman angeregt worden zu sein scheint: Die Sprache der stellaren Gasen umgibt Lesabéndio eben »wie ein Königsmantel in weiten Falten« – d. h. als die Sprache der Übersetzung, die einen »gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache« ausmacht und deren Fremdheit »jede Übertragung verhindert sowie erübrigt«; vgl. IV 14f.²⁷). Die sprachliche Erneuerung erfolgt allerdings auch auf dem Asteroiden: Der junge Pallasianer Bombimba, der Lesabéndios Sprung nur erfolglos nachahmt²⁸, leitet doch bereits mit seinem »explosiven« Geburtsschrei („Bom-bim-ba...“²⁹) eine Sprengung unseres geschlechtlich geprägten Geburtstraumas ein. Denn er lässt uns dabei die Begriffe, die bei uns untrennbar mit der Gewaltsamkeit und Geschlechtlichkeit verbunden sind – *bomba* und *bambina* – in einer fremden Klangkonstellation betrachten.

Von dieser Geschichte hat Benjamin offenbar große Anregungen erhalten, als ihm – parallel zu seiner Beschäftigung mit Scheerbart – die Idee vorschwebte, einen „Schulgang werdender

²⁴ *Lesabéndio*, S. 227, 231 (20. Kapitel).

²⁵ S. 246 (22. Kapitel).

²⁶ Scheerbart betitelte ursprünglich den Roman „Lesabéndio, der traurige König“ (Brief an Kubin, 7. 4. 1906; *70 Trillionen Weltgrüsse: eine Biographie in Briefen 1889-1915*, S. 306).

²⁷ Man dürfte ferner annehmen, dass Benjamin auch in seiner sprachtheoretischen Notiz über „das Skelett des Wortes“ (VI 15f; vgl. Exkurs(ion) 3.1) von dieser Geschichte des Stahlskelett-Turms angeregt worden ist.

²⁸ *Lesabéndio*, S. 267 (24. Kapitel).

²⁹ S. 67 (6. Kapitel). In einem Brief an Kubin (23. 8. 1906) erklärt Scheerbart die geschlechtslos-explosive Geburt der Pallasianer wie folgt: sie seien „in großen Nüssen verschlossen“ und „diese werden nachher mit schweren Beilen geknackt, und dann kommt der junge Pallasianer wie eine Rakete raus.“ (*70 Trillionen Weltgrüsse*, S. 316.)

Sprache“ durch die Publikation einer zweisprachigen Zeitschrift zu ermöglichen (*Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus*, 1921-22, II 243). Er forderte uns daher auch noch später wiederholt dazu auf, auf „das stellare Esperanto Scheerbartscher Geschöpfe“³⁰ zu horchen; er hoffte, dass man sich immer erneut derartigen sprachlichen Verfremdungen unterzieht.

Aus seiner Sicht sollte aber auch seine eigene Bildtheorie einen »Schulgang werdender Sprache« in der Konstellation des Einmalig-Extremen darstellen. Das heißt: Auch unsere mythologisch belasteten Begriffe wie „Mal“ und „Zeichen“ könnten zur Rettung der Phänomene dienen, indem sie *zitiert* und somit auf die Probe der Geschichte gestellt – dem abstrakten Urteil des »richtenden Wortes« unterzogen – werden. Sie könnten dabei aus den Schranken unserer Sprache hinausgeführt werden; und wenn sie schon unvorhersehbarer Weise Verschränkungen miteinander (in der »Exposition« der raffaelschen Madonna; in Meryons graphischen Denkmälern; im *Angelus Novus*, der graphisch gepaust aus dem »verdünnten« apokalyptischen Schulgeist des Blauen Reiters auftaucht...) aufweisen, können sie uns bestimmt zur Revision unseres scheinbar unveränderlich heteronom bedingten Daseins veranlassen.

Zu achten ist also auf die Schnittstellen der Sphären von Zeichen und Mal. Auf ihre Überschneidungen hatte Benjamin mehrfach in *Zeichen und Mal* hingewiesen, jedoch nur flüchtig – mit einem Verweis auf die grell beleuchtete Menetekel-Schrift (*Dan. 5*, 25-28) als eine „nur Gott zuzuschreibende Vereinigung“ von Zeichen und Mal (II 605)³¹; mit der Bemerkung zum „Mal im Raum“ (II 607); und vor allem mit der Bemerkung über „das getuschte Bild“. Bei der Betrachtung der Farbübergänge der „Malerei“ sagte er nämlich:

„Der einzige Fall, in dem Linie und Farbe sich zusammenfinden, ist das getuschte Bild, auf dem die Konturen des Stiftes sichtbar und die Farbe durchsichtig aufgetragen ist. Der Untergrund ist dort, wenn auch gefärbt, erhalten.“ (II 606)

„Das getuschte Bild“ war für Benjamin kein neues Thema; bereits in *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* (um 1915) und in den damit zusammenhängenden Fragmenten hatte er sich mit dieser Bildgattung befasst. Im Folgenden möchten wir betrachten, warum er dort dennoch seine Gedanken dazu nicht weiterführen können.

³⁰ *Karl Kraus* (1931, II 367); vgl. auch *Der eingetunkte Zauberstab* (1934, III 412).

³¹ Diese vertikale Inschrift wirkt – im Gegensatz zu D. O. Hills »Flammenschrift« der Auferstehung (vgl. 1.1.3.1) – tödlich.

2.4.2 „Das getuschte Bild“ in dem »romantischen« *Regenbogen*-Dialog

Der *Regenbogen*-Dialog, der u. a. einen Einfluss von Baudelaires Farbentheorie (*Salon de 1846*) aufzuweisen scheint³², kreiste bereits um eine Erscheinung, die die Frage des Mals einigermmaßen vorwegnahm: die glühenden Farben einer im Traum erschienenen Landschaft, die die beiden Gesprächspartner nicht ohne »Auflösung ihrer Persönlichkeit in gewisse Urelemente« beschreiben konnten. Der Maler „Georg“ – derjenige, der eigentlich (wie sein Name es etymologisch impliziert) selber aus der »Erde« passende Farbstoffe herauszufinden und sie auf eine unnachahmbare Weise zuzubereiten hatte (bis diese »Originalität« im 19. Jahrhundert von der Farbenindustrie überholt wurde) – sagt: „Ich kenne diese Bilder der Phantasie. Ich glaube, dass sie in mir stehen, wenn ich male. Ich mische die Farben und ich sehe dann nichts als Farbe. Fast sagte ich: ich bin Farbe“. Und darauf erwidert „Margarethe“ – selber etymologisch in ebensolchen Farben schillernd – : „So war es im Traum, ich war nichts als Sehen. [...] Ich war keine Sehende, ich war nur Sehen. Und was ich sah, waren nicht Dinge, Georg, nur Farben. Und ich selbst war gefärbt in dieser Landschaft“ (VII 19f.). Der Inhalt des darauf folgenden Gesprächs wies aber wesentliche Unterschiede zum Schema von 1917 auf, so dass er nicht in *Zeichen und Mal* aufgenommen werden konnte. Denn um 1914/15 ging Benjamin von folgenden Dichotomien aus:

“die absolute Farbe der Phantasie” vs. “die Farben des Malers” (VII 21)

“die Farbe im Sinne der Kinder” vs. “die malerische Farbe” (VI 118; VII 564)

“die Farbigkeit der Kinderzeichnung” vs. “die Malerei als Kunst” (VI 111)

Diese Dichotomien beziehen sich ferner auf den Gegensatz zwischen der “reinen Empfängnis” und der “Zeugung” (VII 20, 22). Demnach ruhen Farben bei den Kindern in einer reinen Rezeptivität, wohingegen erwachsene Maler sie mit Mühe hervorbringen müssen: “Die reine Farbe ist selbst unendlich, aber in der Malerei erscheint nur ihr Abglanz. [...] Die malerische Farbe ist nur ein Abglanz der Phantasie. In ihr biegt eigentlich die Phantasie ins Schaffen um, sie macht Übergänge mit Licht und Schatten, sie verarmt”, sagt Georg (VII 21). – Diese Auffassung ist von einer »romantischen« Idealisierung der Kindheit nicht weit entfernt; sie hängt zwar mit der Zeichen-Mal-Theorie in folgenden Punkten zusammen, verdeutlicht aber eben dadurch den Unterschied:

(Zum »Symbolischen«:) Benjamin, der bald in der „symbolisch“ gespaltenen Raumordnung der Kinderzeichnungen einen Wesenszug der „Graphik“ sehen sollte, hatte bereits um 1914/15 versucht, den Unterschied zwischen den Farben der Kinder und denen der Erwachsenen mit

³² Steiner, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst*, Würzburg, 1989, S. 64ff.; Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg, 2007, S. 168ff.

einem Symbolbegriff aufzufassen: der Erwachsene deute die Farben der Kinder "symbolisch", sagt er (VI 118). Auch im *Regenbogen*-Dialog lässt er Margarethe bemerken, dass "die Farben für die Phantasielosen zu Symbolen geworden" seien; und daraufhin fragt sich Georg, ob „erlesene Geister“ wie Baudelaire – der *entmündigte* Erwachsene – die Phantasie doch noch rein, nicht durch Symbole „entweiht“, empfangen könnten (VII 23)³³. Dieser Symbolbegriff stand jedoch um 1915 noch nicht im Zusammenhang mit dem Begriff des Zeichens. Denn Benjamin thematisierte dabei noch nicht die »graphische Linie« als solche, sondern nur Farben.

(Zum Erröten und Schuld:) In *Der Regenbogen* wird zwar die Farbe der Phantasie, die die Persönlichkeit der Sehenden auflöst, bereits (wie in der späteren „Mal“-Theorie) im Zusammenhang mit *Unschuld* und *Erröten* betrachtet. Betrachtet wird hier aber nur das Erröten der Kinder, die noch nicht einmal in den mythologischen Zirkel von Schuld und Sühne verstrickt scheinen. Denn Margarethe sagt: "So verweilen nur die Kinder ganz in der Unschuld und im Erröten gehen sie selbst in das Dasein der Farbe zurück. In ihnen ist die Phantasie so rein, dass sie es vermögen" (VII 24). Es fehlt hier auch die Kompositionstheorie. Statt jener unter »höherer Macht« erfolgenden kompositorischen Transzendenz tritt der Regenbogen – laut Georg – als das "Sinnbild" für die "Farbe der Phantasie" (und das heißt als das Sinnbild für "alles Schöne") hervor, "denn in ihm ist die Folge der Schönheit die der Natur" (VII 24). Das Gegensatzpaar »Kind / Erwachsener« ist hier also von der konventionellen Dichotomie »Natur / Kunst« her aufgefasst.

Dass Benjamin um 1915 von den traditionellen Begriffen der Ästhetik ausgegangen war, wird vor allem aus dem Fragment *Der Regenbogen oder die Kunst des Paradieses* ersichtlich. In diesem (vermutlich kurz nach der Abfassung des *Regenbogen*-Dialogs entstandenen) Text sucht er näher zu erläutern, wie Naturschönheit und Kunstschönheit sich auf den »Geist« beziehen. Die Naturschönheit müsse demnach von der Kunstschönheit „ganz verschieden“ sein, da die letztere „keine Nachahmung der Naturschönheit“ sei:

„Und dennoch hat auch die Natur ihre Schönheit nicht aus Zufall, [...] sondern ihre Schönheit ist von eigenem Geist; das zeigt sich darin, dass gute Menschen, die doch nicht zu künstlerischer Einfachheit verbildet sind, in der Natur wohnen können und sie schön finden, vor allem die Kinder.“ (VII 562)

In der Kunst aber sei "die Natur nicht von der bloßen Anschauung her schön, sondern nur in sentimentaler und erbaulicher Betrachtung, indem man etwa die Alpen und die Unermesslichkeit des Meeres vorstellt. / Die Schönheit beruht auf Konzentration und jede Schönheit der Kunst auf Konzentration der Form. Dem Menschen ist zum Ausdruck des Geistes nur die

³³ Man achte darauf, dass Benjamin mit dieser Auffassung von Symbolen als bereits »entweihten« von der gewöhnlichen Interpretation der baudelaireschen *Correspondences* abweicht.

Form gegeben, und auf ihrer Vollendung beruht jede seiner Schöpfungen im Geiste.“ Die Malerei strebt nach dieser Vollendung, indem sie eine konzentrierte Form des Raums erzeugt: eine “Tiefe”. Es handelt sich aber nicht um linearperspektivisch konstruierte Tiefe; die Bildfläche erhält ihre Tiefe erst von den graduellen Übergängen der Farben:

“Die Gegenstände verlangen eine Erscheinungsform, welche [...] nicht ihre Dimensionalität, sondern ihre konturale Spannung (nicht ihre struktive, sondern malerische Form) ausdrückt, ihr Dasein in der Tiefe. Denn ohne dies kommt die Fläche nicht zur Konzentration, bleibt zweidimensional und gewinnt nur zeichnerische, perspektivische, illusionistische Tiefe; nicht aber Tiefe als undimensionale Beziehungsform von Raum-unendlichkeit und Gegenstand. Diese verlangte Erscheinungsform [...] ist die Farbe in ihrer künstlerischen Bedeutung.” (VII 563)

Die hier von „zeichnerische[n]“ Formen unterschiedene “konturale Spannung” nimmt einigermaßen den Begriff “Komposition” vorweg³⁴. Aber die ganze Betrachtung basiert hier auf den üblichen Dichotomien der Ästhetik (Natur / Kunst, naiv / sentimentalisch)³⁵. Und die Lösung der Frage: wie man die zeichnerisch entfremdete Fläche des Bildes malerisch-schöpferisch transzendieren könne, war im *Regenbogen*-Dialog der Naturerscheinung selbst überlassen – dem Auftritt des Regenbogens (VII 24) als einer »natürlichen« Brücke von der Malerei des Erwachsenen zur Phantasie der Kinder (bzw. zur “Kunst des Paradieses”).

Diese mäßig »romantisch« anmutende Synthesis der Differenz stützte sich zudem auf eine recht banale, seit Schiller gebräuchliche Geschlechterrollenverteilung. Wie nämlich bei Schiller die naturverbundene Schönheit mit der Weiblichkeit assoziiert und das Sentimentalische dagegen zur erhabenen Aufgabe des naturentfremdeten Künstlers gemacht wurde, so fällt auch in diesem *Regenbogen*-Dialog der aufgetretene Regenbogen zuerst Margarethe auf, dem »naturnahen« Geschlecht (ein merkwürdiger Rückschritt für den Autor der *Metaphysik der Jugend*; denn er hatte dort eine gründliche Revision der Geschlechterkombinatorik des »Gesprächs« unternommen³⁶). Sie »empfängt« diese reine Synthesis der Farbwellen und assoziiert damit vielerlei Farbenspiele der Kinder, worauf Georg – ohne sich in die Frage der Kinderspiele einzumischen – nur in »künstlerischer« Hinsicht Antwort gibt. Er sagt nämlich:

“Durch die Farbe sind die Wolken der Phantasie so nahe. Und der Regenbogen ist mir die reinste Erscheinung dieser Farbe, die die Natur durchgeistigt und beseelt, ihren Ursprung zurückführt in die Phantasie und sie zum stummen angeschauten Urbild der Kunst macht. Endlich versetzt die Religion ihr heiliges Reich in

³⁴ Caygill (op. cit, S. 12) hat darauf hingewiesen.

³⁵ Erinnert sei daran, dass die Unterscheidung der Natur- und Kunstschönheit bereits bei Kant (in seiner Theorie der »ästhetischen Idee« oder des »Geistes«) hinfällig geworden war; sie hatte hinsichtlich der Antinomie des Geschmacks nur eine sekundäre Bedeutung (vgl. 1.2.1). Benjamins Betrachtung von Natur- und Kunstschönheit lässt eine solche analytische Schärfe vermissen.

³⁶ Vgl. 1.1.2.1.

die Wolken und ihr seliges in das Paradies. Und Matthias Grünewald malte die Heiligenscheine der Engel auf seinem Altar regenbogenfarbig, dass durch die heiligen Gestalten die Seele als Phantasie hindurchstrahlt.” (VII 25)

Grünewalds *Isenheimer Altar* (um 1515³⁷), den Benjamin zwei Jahre zuvor zu Colmar betrachtet hatte, wird hier als das einzig konkrete Beispiel für die geistige Synthesis von Natur- und Kunstschönheit herangezogen, und zwar nur wegen der dort dargestellten Glorie³⁸. Die Weise, wie dort die Seele “als Phantasie hindurchstrahlt“, wird in einem weiteren Text über den Dialog der Geschlechter folgendermaßen umschrieben:

“Grünewald hat die Heiligen dadurch so groß gemalt, dass ihre Glorie aus dem grünen Schwarz tauchte. Das Strahlende ist nur wahr, wo es sich im Nächtlichen bricht, [...] nur da ist es ausdruckslos, nur da ist es geschlechtslos und doch von überweltlichem Geschlechte. Der So Strahlende ist der Genius, der Zeuge jeder wirklich geistigen Schöpfung. [...] In einer Gesellschaft aus Männern gäbe es nicht den Genius; er lebt durch das Dasein des Weiblichen. [...] Wo ein Werk, eine Tat, ein Gedanke ohne das Wissen um dieses Dasein entsteht, da entsteht etwas Böses, Totes. Wo es aus diesem Weiblichen selbst entsteht, da ist es flach und schwach und durchbricht nicht die Nacht. Wo aber dieses Wissen um das Weibliche in der Welt waltet, wird was dem Genius eignet geboren.” (*Sokrates*, 1916; II 130)

Benjamin sucht hier ausgehend vom *Regenbogen*-Dialog neue Ansätze zur Betrachtung der Geschlechterrollenfrage. Das Strahlende, das vom Maler Georg als das “Urbild der Kunst” “stumm angeschaut” wurde, ist hier als “ausdruckslos” und „geschlechtslos“ gekennzeichnet. Wie lässt sich diese Bezugnahme auf Grünewald (oder auf dessen Reproduktion, die in seinem Arbeitszimmer hing³⁹) rechtfertigen? Ist sie mehr als eine bloß private Assoziation? In diesem nicht zur Veröffentlichung bestimmten Text gibt er uns keine hinreichende Begründung dazu; und seine Spekulation über das ausdruckslos Strahlende stößt schließlich, wie er selber einräumt, auf ein nicht zu behebendes „Geheimnis“:

„Jede tiefste Beziehung zwischen Mann und Weib ruht auf dem Grunde dieses wahren Schöpferischen und steht unter dem Genius. Denn es ist soweit falsch, zwischen Mann und Weib die innerste Berührung als begehrende Liebe zu deuten, dass unter allen Stufen jener Liebe sogar die mannweibliche die tiefste, die herrlichste und erotisch und mythisch höchst vollendete, ja fast strahlende [...] die weib-weibliche ist. Es ist noch das größte Geheimnis, wie das bloße Dasein des Weibes die Geschlechtslosigkeit des Geistigen verbürgt. Die Menschen haben es nicht lösen können. Noch immer ist ihnen Genius nicht der Ausdruckslose, der aus der Nacht bricht, sondern er ist ihnen ein Ausdrücklicher, der im Licht schwingt.” (II 130)

Diese Spekulation über den „Genius“ wirft aber ein erhellendes Licht auf die Geschlechterrollenverteilung des *Regenbogen*-Dialogs. Wir dürfen nämlich weder Georgs kunsttheoretische Bemerkungen noch Margarethes »flache und schwache« Idealisierung der Kinderwelt mit

³⁷ http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Grunewald_Isenheim2.jpg

³⁸ http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Grunewald_-_christ.jpg

³⁹ Scholem, *Walter Benjamin*, S. 51.

Benjamins eigener Auffassung verwechseln; wir sollen stattdessen auf den Passus achten, wo „das bloße Dasein des Weibes“ dennoch eine fast strahlende „Geschlechtslosigkeit des Geistigen“ zu verbürgen scheint. Zu achten ist nämlich auf diejenige Äußerung Margarethes, an die Georg mit dem bereits zitierten Grünewald-Kommentar angeknüpft hat. Dort war wie gesagt vom Farbenspiel der Kinder die Rede:

“[...] Das Bunte und Einfarbige, die schöne seltsame Technik meiner ältesten Bilderbücher. Weißt du, wie dort überall die Konturen in einem regenbogigen Spiele verwischt waren, wie Himmel und Erde mit durchsichtigen Farben strichhaft getuscht waren! Wie die Farben geflügelt immer über den Dingen schwebten, sie recht sehr färbten und verschlangen. Denke an die vielen Kinderspiele, die alle auf die reine Anschauung in der Phantasie gehen! Seifenblasen, Teespiele, die feuchte Farbigkeit der Laterna magica, das Tuschen, die Abziehbilder. Immer war die Farbe möglichst verschwommen, auflösend, ganz monoton nüanciert, ohne Licht- und Schattenübergänge. [...] Es gab keine Mengen, wie in den Farben der Malerei. Und scheint es dir nicht, dass diese eigene Welt der Farbe, die Farbe als Medium, als Raumloses, vortrefflich durch Buntheit dargestellt war? Eine zerstreute, raumlose Unendlichkeit der reinen Aufnahme, so war die Kunstwelt des Kindes gebildet. Ihre einzige Erstreckung war die Höhe.“ (VII 25)

Während Georg in seiner darauf folgenden Äußerung das Reich der Phantasie nur durch „Wolken“ hindurch – d. h. nur in der undurchsichtig mit Ölfarben ausgeführten Helldunkel-Modellierung – erblicken will, spricht Margarethe hier vom „regenbogigen“ Spiel der durchsichtigen Farben. Während Georg letzten Endes nur die Malfarben interessieren, die stetig vom schwarzen Schatten zum Licht der Glorie übergehen, geht es Margarethe um die *Verschränkung* der Farben mit den graphischen „Konturen“, die in den handkolorierten Bilderbüchern „ohne Licht- und Schattenübergänge“ stattfindet; die „mit durchsichtigen Farben strichhaft“ verwischten Konturlinien und Schraffuren bleiben sichtbar. Laut Margarethe sind also für „die Kunstwelt des Kindes“ nicht nur Farben sondern auch *graphische* Elemente konstitutiv; und Farben „schweben“ dort raumlos „geflügelt“, losgelöst von den Raumkoordinaten, über den gedruckten Konturlinien der Dinge – im Unterschied zu den Farben, die undurchsichtig und wie unveränderlich die Oberfläche der bestimmten Gegenstände verdecken.

Dieser Unterschied zwischen den intransparenten »Oberflächenfarben« und den unbeständig schwebenden »Flächenfarben« war gerade ein paar Jahre zuvor durch einen Psychologen erforscht worden; die als durchsichtig oder als durchscheinend wahrgenommenen Farben zeichnen sich durch ihre Vergänglichkeit aus⁴⁰. Diese Korrelation zwischen der Durchsichtigkeit

⁴⁰ Wir Erwachsene nehmen den Farbton eines bestimmten Objekts („Oberflächenfarbe“) auch unter variierender Wellenlängeverteilung der Beleuchtung meist als gleichbleibend wahr, nicht aber das Grau des Nebels, das Blau des Himmels usw. („Flächenfarben“); diese kommen uns veränderlich (weniger konstant) und gewissermaßen durchsichtig (durchdringbar) vor. In *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung* (Leipzig, 1911) untersuchte David Katz die gestaltpsychologischen Bedingungen für diese

und der Vergänglichkeit der Farbwahrnehmung war die eigentliche Basis der benjaminschen Unterscheidung zwischen der »malerischen Farbe« und der »Farbigkeit der Kinderzeichnung«. Der Regenbogen war für ihn das Bild eines sich unlokalisierbar in die Höhe erstreckenden Farbkontinuums, dessen »Steigerung« (anders als im goetheschen Farbkreis) an seinen beiden Rändern gebrochen bleibt. Die Betrachtung dieser bald durchsichtig vergehenden Farben ist hier aber so unschlüssig im »romantischen« Diskussionskontext eingebettet, dass man ihre Bedeutung erst von den späteren Texten aus erschließen kann.

2.4.3 „Phantasie“ und „Abbild“ im getuschten Bild – an der Schwelle zum „Farblosen“

Im Fragment *Zu einer Arbeit über die Schönheit farbiger Bilder in Kinderbüchern* (um 1918/19) befasst sich Benjamin erneut mit der Frage der kolorierten Graphik, und zwar diesmal ausgehend von der Zeichen-Mal-Theorie. Zuerst greift er auf die gerade zitierte Äußerung Margarethes zurück und präzisiert ihre verborgene Implikation: dort war „die angelegte Farbe auf den getuschten Bildern von der Farbe der Malerei, die das Mal macht, unterschieden“, bemerkt er. Darauf revidiert er die dort verwendeten älteren Dichotomien (»Malerei / Phantasie«, »Erwachsene / Kinder«). Er ordnet nämlich die Phantasie nicht mehr der Kinderwelt allein zu; sie tritt nun – wenn auch auf unterschiedliche Weise – sowohl in der Malerei wie in der Kinderbuchillustration (kolorierter Graphik) auf. Eine notwendige Revision, da Kinderbücher fast immer von *erwachsenen* Künstlern illustriert werden:

„Was im Mal erscheint, spricht durch die Wahrnehmung das ganze metaphysische Wesen des Menschen verwandt an, und die Phantasie spricht in ihm nicht losgelöst von der notwendig moralisch mitbestimmten und gültigen Sehnsucht des Menschen. Umgekehrt streift^[41] die Malerei, wo in ihr die Farbigkeit, das durchsichtig oder glühend Bunte der Farbe ihre Beziehung zur Fläche beeinträchtigt, wie sehr sie auch entzückt, den leeren Effekt, in dem die Phantasie dem Herzen ausgespannt ist und lastlos dahin jagt (ein Bild des Dosso Dossi schwebt mir vor)«. – In den Bildern der Kinderbücher bewirkt es jedoch meist der Gegenstand und die große Selbständigkeit der graphischen Unterlage (als Holzschnitt oder Kupfer) dass an eine

unterschiedlichen Wahrnehmungen. Und der Anlass zu dieser Forschung war eben die Betrachtung der Kinderzeichnungen gewesen (vgl. *David Katz*, in: Walter VanDyke Bingham (ed.), *A History of Psychology in Autobiography*, Vol. 4, New York, 1968, S. 193). Benjamin, der diese Forschung wahrscheinlich nicht kannte, konnte dennoch intuitiv die Aquarelle der Kinder und die Farben der Bilderbücher – da sie als lasierende Farben eine nicht abdeckende sondern durchscheinende Schicht auf dem Papier ergaben – anderen vergänglichen »durchsichtigen« Farben (denen der Seifenblasen, Zauberlaterne, Glasmalerei, Regenbogen usw.) gleichstellen. Diese Vergänglichkeit war es, die „Margarethe“ oder *margarita* mit ihrem sich je nach Blickwinkel unterschiedlich polarisierenden Glanz verkörperte. Der Maler Georg hingegen arbeitete offenbar mit den undurchsichtigen Ölfarben.

⁴¹ Die folgenden Zeilen tauchen (ohne Erwähnung an Dossi) in einer Rezension von 1924 (*Karl Hobrecker, Alte vergessene Kinderbücher*) wieder auf (III 18).

Synthese von Herz und Phantasie, solcherart wie sie die Malerei im Mal findet, nicht gedacht werden kann. Vielmehr darf, ja muss die Phantasie hier losgebunden sein, damit sie in ihrer Sphäre dasjenige hervorbringen kann, worauf der Geist der Zeichnung anspielt.“ (VI 123)

Wenn im Mal die Phantasie spricht, ist sie nicht losgelöst von der mit Schuld behafteten “Sehnsucht des Menschen” nach einer kindlichen Unschuld; und die Sehnsucht bleibt auch bei gelungener malerischer Komposition unerfüllt. Wenn der Maler dennoch darüber hinaus wagt, “streift die Malerei den leeren Effekt”. Dies geschieht dort, wo “das durchsichtig oder glühend Bunte der Farbe” uns auf ihre Beziehung zur “Fläche” aufmerksam macht; denn dies Bunte stört die Wahrnehmung der kontinuierlichen Farbübergänge, auf denen die kompositorische Offenbarung der Malerei basiert. Als ein Beispiel dafür ist „ein Bild des Dosso Dossi“ erwähnt – vielleicht die Berliner *Heilige Familie mit dem Heiligen Franziskus*⁴²; »durchsichtig bunt« ist dort der Schleier der Madonna, »glühend bunt« sind ihr Kranz und Stirnband sowie die Bordüre und Ärmelfalten ihres Gewands. Wie beeinträchtigen aber solche Farben ihre “Beziehung zur Fläche”?

Die Beeinträchtigung rührt hier vielleicht schon von der recht starken konvexen Krümmung des Holztafelbildes her; die in der hervorstehenden Bildmitte dicht und bunt aufgetragenen Inselpartien der Ölfarbe können dem Betrachter etwas schwebend (wie abgelöst von der optischen Einheit der Bildfläche) vorkommen. Dieser Eindruck verstärkt sich aber vor allem durch die dort dargestellten Figuren. Die Hände der Madonna und die Schultern des Kindes sind nämlich nicht nur anatomisch ungenau in fließend weichen Linien konturiert; auch räumlich lassen sie sich nicht genau lokalisieren. Denn die unter der linken Hand der Madonna liegende dunkle Fläche, die als ihr bedeckter Schoß anzusehen ist, verzerrt wegen deren nach rechts gerückter Stellung nicht nur ihre Körperhaltung, sondern stellt auch die Distanz und Höhenverhältnisse der Figuren zueinander in Frage. Die scheinbar hochrenaissantische Pyramidalkomposition, die zugleich eine Parallele zur kleineren pyramidalen Erhöhung dieses entstellten Schoßes aufweist, ist in Wirklichkeit ein bloß künstliches Patchwork der Schatten- und Faltenlinien; die Mantelfalten des Joseph im Hintergrund schließen sich unmittelbar an die Schulterlinie der vordergründigen Madonna (Benjamin hätte dieses Bild mit Raffaels *Madonna Terranuova*⁴³ vergleichen können, die im selben Museum hing; Raffaels Madonna sitzt

⁴² Um 1513/1516, 63x48cm, Gemäldegalerie Berlin. Farbig abgebildet in: Andrea Bayer (ed.), *Dosso Dossi. Court Painter in Renaissance Ferrara*, New York, 1998, S. 97, und in: <http://www.bildindex.de> (suche das Bild unter Battista Dossi). Auch der Besitzer (Staatliche Museen zu Berlin) will es heute Battista Dossi (Dossos Bruder) zuschreiben.

⁴³ M19, um 1504/05; [Bild:Raffael 033.jpg - Wikipedia](#).

in ähnlichem Gewand, aber der auf ihrem rechten Bein kreisförmig entfaltete Mantel dient als eine sichere kompositorische Basis für die ganze Figurengruppe.).

Anhand dieses Bildes könnte man Benjamins Bemerkung so paraphrasieren: Dossi scheint mit der träumerisch verdichteten Anordnung der Heiligen die Phantasie »dem Herzen« diesseitiger Konfigurationen – „Konfigurationen von Menschen, Bäumen, Tieren“ (II 606), in denen wir leben – »ausspannen« zu wollen. Diese »Jagd« der beflügelten Phantasie geht »leer« aus; wer sich an diesem Bild der Heiligen vorschnell »entzückt«, verfehlt das „Wort“, das sich erst kompositorisch in den *irdischen* Konfigurationen des Mals „mit einer höhern Macht“ offenbaren soll. Das Bild mag an seinem ursprünglichen Aufhängungsort (etwa an der Zimmerwand des Auftraggebers) einen kompositorisch passenden Zusammenhang mit dem Dasein des »Lebendigen« gehabt haben, nicht aber an der Wand des geräumigen Museums.

Soviel zu Dossi. Benjamin stellte also fest: Während in der „Malerei“ die kompositorisch so locker entfaltete Phantasie leer wirkt, muss für „das getuschte Bild“ der Kinderbücher die Losgebundenheit der Phantasie konstitutiv sein. In den für Kinder bestimmten getuschten Bildern muss nämlich die Phantasie, befreit von den Konfigurationen unseres mit »Sehnsucht« befüllten »bloßen Lebens«⁴⁴, die Spiele mit den graphischen Linien entwickeln können. – Anschließend versucht Benjamin, diese Leistung der Phantasie mit dem Bild eines »paradiesischen Anschauungsbilderbuchs« zu erläutern:

“Kinderbücher dienen nicht dazu, ihre Betrachter in die Welt der Gegenstände, Tiere und Menschen, in das so genannte Leben unmittelbar einzuführen. Wenn es vielmehr irgend überhaupt etwas wie die platonische Anamnesis gibt, so hat es bei den Kindern statt, deren Anschauungsbilderbuch das Paradies ist. [...] Sie lernen in der Erinnerung an ihre erste Anschauung. Und sie lernen am Bunten, weil im phantastischen Spiel der Farbe die Heimat der sehnsuchtslosen Erinnerung ist, welche ohne Sehnsucht bleiben kann, weil sie ungetrüb ist. Insofern ist auch die platonische Anamnesis eigentlich nicht ganz die eigentümliche Erinnerungsform der Kinder. Sie ist nicht ohne Sehnsucht und Bedauern und diese Spannung zum Messianischen hin ist das Eigentum der Wirkung eigentlicher Kunst, deren Vernehmender nicht aus der Erinnerung allein lernt sondern aus der Sehnsucht, die sie zufrühe befriedigt und daher zu langsam.” (VI 123f.)

Diese scharfe Trennung der kindlichen und der mündig-künstlerischen Erinnerungsform ruft zwangsläufig Fragen hervor: Was hat der Erwachsene, der vor einem »eentlichen« Kunstwerk mit messianischer Hoffnung die kompositorische Offenbarung des »Wortes« zu vernehmen sucht, von einem Kinderbuch zu erwarten? Warum gehen erwachsene Kunstkenner wie Benjamin eigens auf die Jagd nach Kinderbüchern? Was macht eigentlich der erwachsene Maler, wenn er Kinderbücher illustriert? – Anstelle jenes mit messianischer Hoffnung belade-

⁴⁴ Wir betrachten die sprachphilosophische Bedeutung der Begriffe »Leben« und »Sehnsucht« – wie bereits mehrmals angekündigt – in Exkurs(ion) 3.1.

nen Abendgrauens⁴⁵ tauchen nun vor Benjamins Augen entspannende graue Gesichte heidnisch-er Herkunft auf; und zwar mit dem Namen eines Künstlers, der weniger als Maler denn als Buchillustrator bekannt war:

„Wenn unsere heutigen Maler die Buntheit in Tuschzeichnungen wieder erwecken, so darf uns dies nicht zur Seligkeit, nicht zur befreiten Freude in deren Betrachtung verführen, und selten wird, wo dies dennoch der Fall ist, der Maler (Richard Seewald) ganz ohne Schuld sein. Völlige Abkehr vom Geiste der wahren Kunst ist die Bedingung unter welcher die Farbe allein bewegt werden kann, in der die Phantasie wohnt. Unvergleichlich aber ist die Beruhigung, welche uns überkommt, wo wir solche Bilder ohne Namen und bescheiden wirklich den Kindern gewidmet finden. Soweit das Paradies von der – wenn auch zögernden Apokalypse entfernt ist, soweit diese von Kunst. / Dem Erwachsenen ist die Sehnsucht nach dem Paradies die Sehnsucht der Sehnsuchten. Nicht die nach Erfüllung; die, ohne Sehnsucht zu sein. / Das graue Elysium der Phantasie ist für den Künstler die Wolke in der er ausruht und die Wolkenwand seiner Gesichte. Den Kindern öffnet sie sich und buntere zeigen sich hinter ihr.“ (VI 124)

Von welchen „Tuschzeichnungen“ Seewalds hier die Rede ist, ist unklar; man könnte auch fragen, ob nicht damit auch seine Buchillustrationen gemeint sind. Benjamin schätzte seine Werke, die er wahrscheinlich in seiner Münchner Zeit kennengelernt hatte, nicht hoch⁴⁶. Dennoch glaubt er eben in der „vom Geiste der wahren Kunst“ abgekehrt scheinenden Anonymität solcher Werke „unvergleichliche“ Beruhigung zu finden; zu vergleichen waren sie nur mit einer elysisch (d. h. dem Lebendigen nicht durchschaubar) angegrauten „Wolkenwand“. Benjamin zufolge strebt also der Kinderbuchillustrator, wenn er jenseits dieser Wolken einen Ausblick auf das „Paradies“ der Kinder vage erwartet, nicht nach der Vollendung der Komposition; er sehnt sich vielmehr nach der Auflösung der benennbaren Komposition selbst. Die künstlerische „Spannung zum Messianischen hin“ – wovon das Abendgrauen jener immer weiter zögernden Apokalypse erfüllt war – wird durch eine tief beruhigende Todesvision ersetzt; diese fordert den Betrachter nicht zum messianischen Durchblick heraus, sondern verführt ihn zur totalen Entspannung, zu einem einfachen Nirwana. Die »durchsichtig bunten« Tuschfarben des Künstlers verdichten sich hier also zum undurchsichtig trüben Grau, gleichsam durch subtraktive Mischungen.

Benjamins Bemühungen, die Beziehung zwischen den »paradiesisch« bunten Farben und dem »elysisch« entspannenden Grau genauer aufzufassen, blieben – wie die weiteren Fragmente aus den darauf folgenden Jahren es zeigen⁴⁷ – unvollendet (eben darum sollte er sich auch später am Abgrund seiner Melancholie immer wieder fragen, was für einen Übergang zum Bunten das Grau in sich bergen könnte: bei Manet, Redon, Grandville, Raffael...). Auf jeden

⁴⁵ Vgl. 2.2.3.

⁴⁶ Vgl. Brief an Karl Thieme, 9. 3. 1938 (*Briefe*, Bd. VI, S. 45).

⁴⁷ Vgl. VI 115f., 119ff.; herangezogen ist dort u. a. Hans von Marées.

Fall begnügte er sich nicht damit, die Eigenart der Kinderbuchillustration bloß in ihrer Bildlichkeit zu suchen; denn die Illustration muss auch im Zusammenhang mit der Sprache (Text) betrachtet werden. Bild und Wort stehen dort aber *sichtbar* nebeneinander, während in der „Malerei“ ein unsichtbarer Wortbezug kompositorisch wahrzunehmen war. Es war im Fragment *Über die Fläche des unfarbigen Bilderbuches* (um 1918/19), dass Benjamin diese sichtbare Bild-Wort-Beziehung thematisiert hat. Mit diesem Titel meint er – notabene – nicht nur die Schwarzweiß-Bilderbücher:

“Wo die Koloristik der Leichtigkeit ermangelt und ohne Phantasie ist, [...] wo allein um der Naturtreue willen die Bilder gefärbt sind, da findet sich [...] das Charakteristische dieser Fläche. Dafür bietet das typische Anschauungsbilderbuch, welches in deutschen Schulen gebraucht wurde [...] und das farbige Bilder hat, ein Beispiel” (VI 112).

Erinnert sei daran, dass Benjamin bereits in Bezug auf den Kubismus von einer „nicht notwendig *farblosen*, aber radikal *unfarbigen* Malerei“ gesprochen hatte⁴⁸. Eine »unfarbige« Bildfläche ist nicht notwendig farblos; sie kann auch eine „farbige“ bleiben. Sie bleibt farbig und wird nicht farblos, solange sie nur unter illusionistischen Voraussetzungen („allein um der Naturtreue willen“) Abweichungen von der gewohnten Wiedergabe der farbigen Dinge aufweist (und dies gilt auch für die »radikal unfarbigen« kubistischen Bilder Picassos, weil ihre semiologisch umfunktionierten Farben ihren subversiven Effekt erst auf diejenigen ausüben sollten, der nach der illusionistischen Konvention Bilder zu sehen pflegte). — Anschließend sucht Benjamin zu erklären, wie das Kind durch die in diesem Sinne »un-farbigen« Abbildungen die sog. »wirklichen« Dinge kennenlernt:

“Wollte man dem Kinde [...] neben die Abbildung eines Balls einen, dieser Abbildung bis ins kleinste gleichenden wirklichen legen, so könnte es nicht damit sein Bewenden haben, dass das Kind hier irgendwie die Gleichheit des Abgebildeten mit dem Wirklichen »erkennt«. Vielmehr würde sich hierbei das Erkennen erst als echt und klar erweisen, wenn das Kind die Gleichheit beider Bälle auf seine Weise ausspräche, oder – wo ihm noch alle Worte fehlen – den Namen zu wissen verlangen würde.” (VI 112)

Derartige Abbildungen verweisen nämlich “nicht unmittelbar und sprunglos auf die Wirklichkeit” (ebd.); denn der Sinn des lesen- und sprechenlernenden Betrachters verlangt dabei vor allem das, was nicht unmittelbar in seiner Wirklichkeit gegeben ist: “das Wort”, das er erst einmal *auf seine Weise* auszusprechen (oder zu lallen) hat. Nicht jedes Bild ruft auf eine solche Weise das Wort

“hervor – die Behauptung, dass eine Madonna von Perugino auf das Wort verweise, wäre gewiss höchst problematisch – sondern allein das lediglich und schlechthin abbildende Bild verlangt dergestalt unerbittlich nach dem Worte, eine Bemerkung, die sich vielleicht an gewissen Details Rousseauscher Bilder verifizieren lässt, die im ganzen als Kunstwerke nicht lediglich und schlechthin abbildend sind, im einzelnen aber aus

⁴⁸ Brief an Scholem, 22. 10. 1917 (*Briefe*, Bd. I, S. 394); vgl. 2.1.2.

der Kraft ihres eigentümlichen Stils bisweilen diesen Charakter haben. Man erinnere sich an Rousseaus Luftschiffe und Telegrafenstangen. Diese Angewiesenheit der schlechthin abbildenden Darstellung aufs Wort findet in der Möglichkeit sie zu beschreiben ihren klaren Ausdruck. Nur die abbildende«n» Darstellungen, nicht das Kunstwerk, noch die Erscheinungen der Phantasie sind beschreibbar. Mit der stummen Aufforderung der Beschreibung [...] rufen sie im Kinde das Wort wach.“ (VI 112f.)

Während die namhaften Renaissancemaler uns die kompositorische Offenbarung des Wortes vernehmen lassen, ruft das „schlechthin abbildende Bild“ unabhängig von seiner kompositorischen Bild-Rahmen-Beziehung im Betrachter „das Wort wach“. Und dies erfolgt mit einer *stummen* Aufforderung der Beschreibung deshalb, weil der Betrachter das verlangte Wort nicht genau kennt. Der Begriff „Beschreibung“ erhält hier eine besondere Bedeutung; der Betrachter fühlt sich zur Beschreibung nur insofern aufgefordert, als ihm das passende Wort fehlt (oder als er den Bedarf empfindet, das passende Wort erneut genauer kennenzulernen). Kunstwerke werden Benjamin zufolge erst unter dieser Erfahrung des Wortmangels „beschreibbar“. Und solche Erfahrungen machen wir z. B. vor »Rousseaus Luftschiffen und Telegrafenstangen«⁴⁹. Denn über diese technischen Wesen haben wir bei Rousseau viel zu »lernen«; sie zu »beschreiben« ist wohl nicht weniger anstrengend als die Manifeste der Futuristen zu übersetzen – eben aber deshalb ist sie beschreibenswert, „beschreibbar“ oder zur Beschreibung zwingend. (Auch Klees *Angelus Novus*, der bald der ständige Begleiter des benjaminschen Denkens werden sollte, ist in diesem Sinne »beschreibbar«; ohne aus seinem offenen Mund ein »Wort« vernehmen zu können, sollte Benjamin versuchen zu beschreiben, wie ein Sturm vom Paradies ihn zu einer unbestimmten Zukunft treibt. »Unfarbig« ist jedoch das Blatt nur insofern, als sein Gelb-Ockerton wie eine schlichte Nachahmung des mittelalterlichen Goldgrundes empfunden wird.)

Was bewirkt nun diese »Beschreibbarkeit«? Wie ändert das so wachgerufene Wort die Auffassung des Betrachters von den »wirklichen« Farben der Dinge? Bringt die »Beschreibung« einen Wandel der un-farbigen Fläche mit sich, wie die »Benennung« eine Transzendenz des farbigen Mals hervorgebracht hat? – Ja, Benjamin zufolge findet dabei ein quasi-religiöser Wandel statt; »unfarbige« Bilder treten unter der Hand des sie bekritzeln«d »beschreibenden« Kindes in die Welt der *farblosen* Bilder:

“Wie aber das Kind diese Bilder im Worte beschreibt, beschreibt es sie in Gedanken. Und zwar um so gebundener, je weniger sinnfällig dem Ohr, um so sinnfälliger dem Tastsinn, den Augen. Es wohnt in diesen Bildern. Deren Fläche ist nicht, wie die der Kunstwerke, ein *Noli me tangere* [...]. Sie ist vielmehr nur gleichsam andeutend bestellt und einer unendlichen Verdichtung fähig. Das Kind dichtet in sie hinein. Und so kommt es, dass es auch in der andern sinnlichen Bedeutung des Wortes diese Bilder mit Vorliebe »be-

⁴⁹ [Image:Henri Rousseau 002.jpg - Wikimedia Commons](#); [Image:Henri Rousseau 009.jpg - Wikimedia Commons](#)

schreibt«. Es bekritzelt sie, es dichtet in diese Bilder hinein, es lernt an ihnen zugleich mit der Sprache die Schrift und zwar eine dichtende, schaffende Schrift: Hieroglyphik. [... /] In der Welt dieser farblosen Bilder erwacht das Kind, wie es in der Welt der farbigen seine Träume austräumt, die voller Erinnerungen sind.” (VI 113)⁵⁰

»Unfarbige« Bilder sind in der Farbigkeit verhaftet, sofern sie ihren Ausgangspunkt – die Nachahmung der Natur, die Wiedergabe der Oberflächenfarben der Dinge – verraten. Aber die Kritzelei des sie »beschreibenden« Kindes bricht mit der Naturmimesis. Denn sie bleibt in der Schwebe zwischen der gedruckt und koloriert vorliegenden Abbildung (*icon*) und dem Schriftzeichen (*symbol*) des Erwachsenen; sie schafft eine „Hieroglyphik“, deren Gebilde – ob schwarz oder mit Farbstift gekritzelt – in dem Sinne »farblos« ist, dass es weder der naturmimetischen Koloristik noch der Farbwelt der träumerischen Kinderspiele zuzuordnen ist. Sie erscheint nämlich auf dem weißen Papier so, als ob dort die »durchsichtigen« Farben der Seifenblasen, Laterna Magica, Tuschfarben usw. sich durch additive und subtraktive Mischungen in weißes Licht und fette Stiftspur polarisierten; während die additiv gemischten Farben immer dünner aufklaren, unterziehen sich die subtraktiv gemischten Farben „einer unendlichen Verdichtung“, bis sie das Lautbild des Wortes in völlig getrüben Stiftspuren darstellen – und zwar unter der unsicheren Hand des Kindes schlicht abbildhaft, »je weniger sinnfällig dem Ohr, um so sinnfälliger dem Tastsinn, den Augen«. Diese Hieroglyphen sind optisch und taktil (oder *taktisch*⁵¹) zu »bewohnen«.

In diesem Schwellenzustand „erwacht das Kind“, sagt Benjamin. In Wirklichkeit aber – wenn diese Bemerkung mehr sein sollte als eine bloße Vermutung des erwachsenen Autors – ist es nicht so sehr ein Kind als vielmehr der erwachsene Betrachter, der sich dort einem Erwachen unterzieht; er erwacht wie ein Lesen lernendes Kind, d. h. seine Sprache erhält wieder die

⁵⁰ Auch dieser Passus wurde in die Rezension *Karl Hobrecker, Alte vergessene Kinderbücher* aufgenommen (III 20f.).

⁵¹ Im Kunstwerkaufsatz behauptet Benjamin bekanntlich, dass die Rezeption der Bauten durch die *taktil-optische* „Gewöhnung“ erfolgt; und dass diese „doppelte Art“ der Rezeption für die technischen Medien, die eine »zerstreute« Rezeption der Masse voraussetzen, typisch sein wird (I 465f., 504f., 735f., VII 380f.). Das Taktile nannte er auch (in Anknüpfung an Riegls scheinbar irreführende Terminologie) das »Taktische«. Wenn er aber diese doppelte Rezeptionsart eigens als »*taktisch* und optisch« bezeichnet, macht er dabei – wie Samuel Weber zu Recht bemerkt (*Der posthume Zwischenfall*, op. cit., S. 191) – mehr als einen bloß etymologischen Fehler (Verwechslung von *Taktik* mit *tactus*); gemeint ist wohl mit dem *Taktischen* eine *grenzüberschreitende* Berührung (Einmarsch in die Bauten oder in fremde Gebiete) oder die *Schwellenerfahrung* überhaupt. Denn als ein Beispiel für die »taktische« Leistung der Phantasie nannte Benjamin bereits um 1920/21 die Weise, wie „die Wolken im Blau oder im Regen sich auflösen“ (*Phantasie*, VI 116). Und wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden, sollte

Offenheit für eine neue, noch unaufgeschlossene Beschreibungsmöglichkeit der Farben oder der kolorierten Bilder. (Einem solchen Erwachen sollte Benjamin sich bald auch vor dem fleckig gepausten Gebilde des *Angelus Novus* unterziehen; wenn er mit »abtastenden Augen« die Beschreibung von Klees Blatt unternahm, kam ihm dessen gelb-ockertöniger Hintergrund offenbar so »farblos« verblasst vor, als ob dort der gesättigte Goldgrund der mittelalterlichen Malerei dem durchscheinenden Weiß des Papiers weichen müsste⁵².)

Sein Vorhaben, ein Buch über diese und andere Schwellenerfahrungen unter dem Titel *Phantasie und Farbe* zu schreiben, wurde nicht realisiert. Es fand nur fragmentarisch in den später publizierten kleinen Texten zum Kinderbuch seinen Niederschlag. So finden wir z. B. die oben zitierte Bemerkung auch im Essay *Aussicht ins Kinderbuch* (1926) wieder, wo allerdings die verwirrende Unterscheidung zwischen »unfarbigen« und »farblosen« Bildern wegfällt und vom »Nüchternen« statt vom »Farblosen« die Rede ist⁵³:

“[...] wenn im kolorierten Kupferstich die Phantasie des Kindes träumerisch in sich selber versinkt, führt der schwarz-weiße Holzschnitt, die nüchterne prosaische Abbildung, es aus sich heraus. Mit der zwingenden Aufforderung zur Beschreibung, die in dergleichen Bildern liegt, rufen sie im Kinde das Wort wach. Wie es aber diese Bilder mit Worten beschreibt, so »beschreibt« es sie in der Tat. Es bekritzelt sie. [...] So dichtet denn das Kind in sie hinein. Es lernt an ihnen zugleich mit der Sprache die Schrift: Hieroglyphik.” (IV 610)

In dieser dichtend-schaffenden “Beschreibung” werden zwischen dem Ding und seiner Abbildung, oder zwischen dem (Ab-)Bild und dem Namen der Dinge, durch die Bekritzeln gewisser »abbildender« Schriftzeichen Verbindungen gestiftet. Man gebe z. B. “den ersten Fibelworten das Linienbild der Dinge, welche sie bedeuten, mit: Ei, Hut” (IV 610). Der Betrachter (Schulkind oder Kinderbuchsammler) wird wohl durch das Linienbild des Eis, das dem Buchstaben E ähnlich aussieht oder aussehen *muss* (eben dieses »muss« ist es, das »zwingend« die Ähnlichkeit des Bildes mit dem Buchstaben fordert), dazu veranlasst, den Buchstaben E, das Bild des Eis und die semiotische Einheit “Ei” miteinander zu verbinden. Er stiftet dabei die »hieroglyphische« Ähnlichkeit zwischen Wort und (Schrift)Bild *immer auf*

er in *Berliner Kindheit* diese »taktische« Bildrezeption in den Bauten vorführen, und zwar im *Takt* der Regentropfen.

⁵² Auch die kubistische Un-Farbigkeit hätte in ihm den Eindruck des »Farblosen« erwecken können, wenn sie ihm, wie Klees »durchsichtig« dünne Aquarellfarben, durch immer weitere Assoziationen mit dem Wortklang, Schriftzeichen usw. Anlass zur »Beschreibung« im genannten Doppelsinn gegeben hätte.

⁵³ Benjamin verwendet in seiner Frühromantik-Dissertation, in *Schicksal und Charakter*, in *Goethes Wahlverwandtschaften* und in seinen späteren Betrachtungen über die Glasbauten das Adjektiv „nüchtern“ wie ein Synonym für „farblos“ (vgl. I 101, 103ff, 119, 182, 196f, II 178, 217, 1221). – Eben in dieser »nüchternen« Reflexion über das Farblose bestand die Pointe seiner »romantischen« Farbentheorie.

eine neue Weise; und dies gilt auch und gerade für die »heilige« Schrift des Hebräischen. Benjamin, der 1929 mit einem Stipendium aus Palästina das Hebräischlernen begann und es bald auf dem Anfängerniveau aufgab, weist in den vorhin genannten⁵⁴ Texten zur Mimesis darauf hin, dass

“die mystischen Sprachlehren sich nicht damit begnügen, das gesprochene Wort in ihren Überlegungsraum hineinzuziehen. Sie haben es [...] auch mit der Schrift zu tun. Und da ist es beachtenswert, dass diese, vielleicht noch besser als gewisse Lautzusammenstellungen der Sprache, im Verhältnis des Schriftbildes [...] zu dem Bedeuteten bzw. dem Namengebenden das Wesen der unsinnlichen Ähnlichkeit erklären. So hat der Buchstabe Beth den Namen von einem Haus. Es ist somit die unsinnliche Ähnlichkeit, die die Verspannung nicht zwischen dem Gesprochenen und Gemeinten sondern auch zwischen dem Geschriebenen und Gemeinten und gleichfalls zwischen dem Gesprochenen und Geschriebenen stiftet. Und jedesmal auf eine völlig neue, originäre, unableitbare Weise.” (*Lehre vom Ähnlichen*, 1933; II 208)

Mit dieser jeweils originären Stiftung der Ähnlichkeit wird der erwachsene Stipendiat aufs Neue in die Schriftwelt eingeführt; hineindichtend, ins Schriftbild einziehend wie in ein fremdes Haus, „erwacht“ er wie ein Kind – ob unschuldig oder nicht – in der Welt der unsinnlichen Ähnlichkeiten. »Sinnliche« Farben werden dabei »farblos« vergehend erscheinen.

Kinderbücher geben uns also Benjamin zufolge Anlass, das Gefälle zwischen dem Kind und dem Erwachsenen mit einem Schreibakt zu überschreiten. Uns alphabetisierten Erwachsenen ist die bunte Phantasiewelt der Kinder fremd geworden; von uns her gesehen liegt sie jenseits einer undurchsichtigen elysischen »Gesichte«. Diese Gesichte löst sich nur in dem Augenblick auf, wenn wir anhand der bedruckten und kolorierten (oder bekritzelten) Schrift- und Bildflächen die Vergänglichkeit der Farbenerscheinungen gewahr werden. Dann kommen wir mit der Farbwelt der Kinder flüchtig in Berührung, ohne sie begrifflich artikulieren zu können. D. h. wir können nicht sagen, »wie sie eigentlich gewesen ist«; wir können nur versuchen zu beschreiben, mit welcher Entstellung wir die Farbschwellen über- oder unterschritten haben. In den Bildern, die uns solchen Schwellenerfahrungen aussetzen, sucht Benjamin die Chancen der Grenzüberschreitung: die Möglichkeit, sich über die Grenze sowohl der Generation wie der Gattung „Malerei“ (soweit diese bisher nur den Erwachsenen gehörte) hinaus aufs Neue Beziehungen zum »Wort« zu verschaffen. Kinderbücher sowie die Bilder von Rousseau oder Klee, die oft als »kindisch« oder als »primitiv« empfunden werden, dienten als eminente Beispiele dafür. (Auch Grandvilles Illustrationen⁵⁵ weisen ein »utopisches« Potential auf, wenn dort die Metamorphosen der Zeichen, immer unterschiedlich koloriert, den Betrachtenden zur neuen »Beschreibung« bewegen.)

⁵⁴ 2.1.5.

⁵⁵ Vgl. 1.3.3.2.

Wir haben nun gesehen, wie Benjamin nach 1917 die Beziehungen zwischen „Phantasie“ und „Abbildung“ betrachtete. Erstens stellte er fest, dass auch die Malerei unter beflügelter Phantasie die kompositorische Offenbarung des transzendenten Wortes verfehlen kann (Dossi). Zweitens dachte er, dass sowohl die Malerei (Rousseau) wie die Graphik mit »schlicht abbildender« Darstellung eine andersartige sprachliche Transition hervorrufen können. Anhand dieses Befunds fand er es nötig, die Beziehung des Wortes zur Malerei neu zu formulieren, und zwar in der Korrelation von Phantasie und Abbildung. Also gelangte er bald in einem Fragment – noch nicht in Bezug auf die Malerei, sondern vorerst nur anhand einiger Dichtungen – zur Feststellung, dass die „reine Empfängnis“ der Phantasie zwar jedem Kunstwerk zugrunde liege, dass sie aber „stets unfähig [sei] ein Kunstwerk zu konstruieren“; allein die „Sprache“ könne im Glücksfall die Macht der Phantasie „in ihrer Gewalt behalten“ (*Phantasie*, um 1920/21; VI 116). Und in einem weiteren Fragment betrachtete er den Status der Phantasie in der Malerei. Dort fasst er die Malerei als ein Korrelat von „Phantasie“ und „Abbild“ auf; demzufolge müsse

„in einem Bilde jeweils die eine oder die andere das Primat haben [...]. Dies erklärt sich aus der Art und Weise, wie im Bilde dem Geheimnis der Ort, auf den das Bild verweist, irgendwie im visuellen Raum eine Anschauung bestimmt ist. Wo dann an diesem metaphysischen Ort entweder der reine Abbild-Charakter oder der reine Phantasie-Charakter als »Schlüssel« als Enträtselung des korrelativ entgegengesetzten Bildraums auftaucht. So liegt bei Tizian und Macke das Abbildhafte, bei der alten deutschen und niederländischen Malerei das Phantasiehafte im verborgenen Bildraum. Ob dennoch *restlos* der entscheidende Gegensatz der Bildräume sich von diesen Kategorien aus erfüllen lässt? (Gainsborough?)“ (*Zur Malerei*, um 1921; VI 113f.)

Er will hier eine Unterteilung der „Malerei“ nach der ihr inhärenten Phantasie-Abbild-Korrelation vornehmen, ist sich aber offenbar unsicher über die Tragweite des neuen Schemas. Nur einige konkrete Beispiele leuchten ihm ein: Dass bei den »Koloristen« wie Tizian oder Macke das „Abbildhafte“ einen verborgenen Knotenpunkt des Bildraums ausmachen soll, damit ihre Bilder nicht auf eine leere Jagd der Phantasie hinauslaufen müssen (d. h. damit sie einen Anspruch aufs Wort, und zwar nicht bloß »kompositorisch« im Sinne von *Zeichen und Mal*, erheben können). Wie ist diese Korrelation der Bildräume bei diesen Malern aufzufassen? Da er zu dieser Zeit einen (heute leider nicht mehr erhaltenen) Aufsatz über Macke verfasst hat, möchten wir im nächsten Abschnitt versuchen, seine Gedanken am Beispiel dieses Malers zu rekonstruieren. Wie wir sehen werden, sollte dabei seine Suche nach dem »Wort« – anders als bei Raffael vor der leeren Tafel der *Madonna di Foligno* – mit der *Tat* der »Beschreibung«, mit seiner eigenen essayistischen Tätigkeit, untrennbar verbunden werden.

2.4.4 August Macke und Benjamins Wolkenkunde

2.4.4.1 Mackes Farbwolken – wie wir in sie hineindichten

Benjamin teilt nach dem Besuch der Berliner Macke-Gedächtnisausstellung (Nationalgalerie, 7. 3. - vor 7. 4. 1921) Scholem mit:

“Schon früh haben mich die wenigen Bilder, die ich von ihm kennen lernte, angezogen. Nun hat mir die Ausstellung einen wunderbaren Eindruck gegeben. Ich habe einen kleinen Aufsatz über diese Bilder geschrieben. [...] Ferner gibt es ein neues Bild von Chagall: Sabbath^[56] hier zu sehen, was mir auch sehr schön schien. Wiewohl ich mehr und mehr zur Erkenntnis gelange, dass ich mich gleichsam blind nur auf die Malerei von Klee, Macke und vielleicht auch von Kandinski verlassen kann. [...] Natürlich gibt es auch von jenen Dreien schwache Bilder – aber ich *sehe*, dass sie schwach sind”.⁵⁷

Er hatte die “wenigen Bilder” des Malers wohl bei Walden (entweder in der Ausstellung *Der Blaue Reiter* vom März 1912 mit drei, vom März-April 1915 mit neun Macke-Bildern oder im *Ersten Deutschen Herbstsalon* von 1913 mit acht Bildern⁵⁸) oder auch in anderen Berliner Ausstellungen⁵⁹ gesehen, bevor er 1921 einen Überblick über das gesamte Werk des Malers bekam. Für die Berliner Gedächtnisausstellung ist kein gedruckter Katalog erhalten. Aber die Akten und Ausstellungsberichte belegen, dass ihre Exponate sich weitgehend mit denen der im Vorjahr in Hessen veranstalteten Gedächtnisausstellung (Frankfurt 19. 5. - 13. 6., Wiesbaden Juli-Oktober; 86 Gemälde und über 160 Arbeiten auf Papier – laut ihrer Kataloge) deckten⁶⁰; anscheinend waren diese darauf in Halle gezeigt worden, bevor sie nach Berlin und Hamburg wandern sollten. In Berlin wurden allerdings die aus Halle übernommenen Expona-

⁵⁶ Benjamin sah wahrscheinlich kein neues, sondern ein um 1911 entstandenes gleichnamiges Bild bei J. B. Neumann (dem Berliner Kunsthändler, der es damals besaß). Sollte dieses Bild bereits 1914 bei Walden gezeigt worden sein (vgl. Karoline Hille, *Marc Chagall und das deutsche Publikum*, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 67), so kam es wohl Benjamin sieben Jahre danach, im Vergleich mit Mackes Farbigkeit, derart verblasst vor, dass er das alte Bildgedächtnis widerrufen musste.

⁵⁷ An Scholem, 26. 3. 1921 (*Briefe*, Bd. II, S. 147).

⁵⁸ Vgl. Gustav Vriesen, *August Macke*, Stuttgart, 1957², S. 341ff. Auch Walden selber besaß z. B. Mackes *Gartenrestaurant* (1912, Vr 353). Die mit über 30 Macke-Werken ausgestattete *Sturm*-Ausstellung von Januar 1914 hatte Benjamin, da er von “wenigen” Bildern spricht, wohl nicht besucht.

⁵⁹ Z. B. die Ausstellung *Rheinische Expressionisten* der Neuen Galerie (Juni 1914) oder die *Erste Ausstellung der Freien Secession* (April-September 1914) mit jeweils vier Macke-Bildern (Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916*, Part II, München, 1974, S. 818, 847).

⁶⁰ *Acta Specialia* 20, Bd. I (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Akten-Nr. I / NG 602); vgl. auch Paul Westheims Bericht (*Kunstblatt*, Bd. V. Jg., H. 5, 1921, S. 155).

te (76 Gemälde, 141 Blätter und 13 Mappen) durch die Leihgaben Bernhard Koehlers ergänzt, die in Hessen nicht gezeigt worden waren⁶¹.

Mackes Bilder weisen bekanntlich diverse Stilelemente auf: (Post-)Impressionismus, Fauvismus, Kubo-Futurismus und den Blauen Reiter. Nicht wenige von ihnen findet man »schwach«; man bedauert, der Maler hätte (wenn nicht im Krieg gefallen) bald seinen »Eklektizismus« überwunden. Aber sein künstlerisches Ziel war ihm bereits bei seinen verschiedenen Versuchen aufgegangen; er formuliert es in einem Brief wie folgt:

“Es gibt Farbzusammenklänge, meinethalben ein gewisses Rot und Grün, die beim Ansehen sich bewegen, flimmern. Wenn Du nun einen Baum vor einer Landschaft siehst, so kannst Du entweder den Baum ansehen oder die Landschaft, beides geht nicht wegen der Stereoskopwirkung. Wenn Du nun etwas Räumliches malst, so ist der farbige Klang, der flimmert, räumliche Farbwirkung und wenn Du eine Landschaft malst und das grüne Laub flimmert ein wenig mit dem durchscheinenden blauen Himmel, so *kommt das daher, weil* das Grün auch in der Natur auf einer anderen Ebene liegt als der Himmel. Diese raumbildenden Energien der Farbe zu finden, statt sich mit einem toten Helldunkel zufrieden zu geben, das ist unser schönstes Ziel” (Hervorh. v. T. M.)⁶².

Farben scheinen also bei Macke – anders als bei vielen seiner Zeitgenossen, die zugunsten einer »Autonomie« der Farbensprache Abschied vom Mimesisprinzip nahmen – im Dienst der Naturnachahmung geblieben zu sein (denn sonst hätte er die »Herkunft« der „raumbildenden Energien der Farben“ nicht eigens „in der Natur“ gesucht). Um auf der Leinwand die »stereoskopisch« wahrgenommene Raumdynamik der Natur nachahmen zu können, brauchte er aber (statt »toter« Helldunkelmodellierung) eine *flimmernde* Komposition der Farbkontraste. Das grün gemalte Laubwerk und der blau gemalte Himmel entsprechen nicht unmittelbar den Farben der dargestellten Gegenstände; sie bedürfen der »Zusammenklänge« des daneben aufgetragenen Rot und Gelb. Dieser Farbkontrast kann (impressionistisch) als simulierter Lichtreflex am Laubwerk, Heuhaufen usw. auftreten. Er kann aber auch (wie im Fauvismus oder Cloisonnismus) aus dem Nebeneinander der großen Farbflächen entstehen; die Konturen der Farbflächen dürfen auch (kubo-futuristisch) so abstrakt segmentiert werden, dass sie nur noch sehr vage Ähnlichkeit mit dem Dargestellten aufweisen. Wichtig ist nur, dass die Farben, die an sich keine Naturschönheit sind, flimmernd Beziehungen zur Natur fordern; dass sie uns mit

⁶¹ Diese waren mehrheitlich in Berlin gewesen: in der *Sommerausstellung* der Freien Secession (April-Juni 1920). Im Anhang rekonstruiere ich die Liste der Gemälde, die in der Berliner Gedächtnisausstellung gezeigt wurden. Die im Folgenden besprochenen Gemälde waren (soweit nicht anders vermerkt) alle dabei. Die anlässlich dieser Ausstellung durch die Nationalgalerie erworbenen Blätter (Aquarelle, Zeichnungen, Pastell) sind aufgelistet in Eugen Blume, *Ludwig Justi und die klassische Moderne*, Berlin, 1994, S. 124-131 (Nr. 1-58).

⁶² Brief an Hans Thuar, 12. 2. 1914 (Werner Frese / Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *August Macke: Briefe an Elisabeth und die Freunde*, München, 1987, S. 319f.)

ihrer vor- und zurücktretenden Dynamik eine räumliche Entfernung ahnen lassen – mit Benjamin zu reden: dass dort die »Ferne« durch das gemalte Laubwerk der Bäume hindurch »einmalig« erscheint, wie nah uns die Leinwand auch sein mag, wie »unsinnlich« ihre Ähnlichkeit mit der Natur bleiben mag.

Und der Betrachter wird – auch wenn er nicht so tieftraurig ist wie jener Moskauer Cézanne-Betrachter⁶³ – die Erfahrungen der Vergangenheit ohne weiteres im Bild glauben lokalisieren zu können. Denn Macke gab vorzüglich Alltagsszenen (Spaziergang im Park oder Wald, spielende Kinder, Ladenschaufenster usw.), die wir irgendwo gesehen haben dürften und auch noch sehen werden, in abstrakt schematisierten Kompositionen wieder. Die Bildfläche erhält dadurch neben räumlicher Entfernung auch eine Zeitdimension, in der das einmal Gewesene erneut ans Licht treten würde. So erinnert sich z. B. Adolf Behne in seiner Ausstellungsbesprechung an die im sommerlichen Wald steigende Harzwolke:

“August Mackes Auge folgte den Dingen hinter ihre Schale und wirkt sich jubelnd, liebend in die sich öffnenden Wogen der Farbe. Aus ihr lässt sein künstlerischer Geist alles neu erstehen, und die rauschartige Seligkeit seines Farbeschauens schlägt uns aus seinen schönsten Bildern wie eine unbegreifbare Wolke entgegen, wie manchmal eine Wolke berausenden Harzes in einem heißen Walde.”⁶⁴

Auch Alois Schardt, damals Hilfskraft der Nationalgalerie, entfaltet bei der Bildbeschreibung ähnliche Assoziationen; die Farben von *Kinder am Wasser* (1914, Vr 464) kamen ihm wie das “Aufkreischen von frohen Kinderstimmen” vor; die “springend leuchtende Farbe” und die fast erstarrte Ruhe der *Afrikanischen Landschaft* (1914, Vr 456) erinnerten ihn an den “Pansmitag” (wie es tatsächlich der Fall war – Macke hatte in Tunis die verschärfte Kriegsdrohung gespürt); und vor dem Aquarell *Landschaft mit hellem Baum*⁶⁵ fühlte er sich wie von einem Wald umfassen⁶⁶.

Benjamin aber erinnerte sich wohl vor allem an die Worte, die sein Jugendfreund Friedrich Heinle hinterließ⁶⁷. Dieser hatte sich gleich nach dem Kriegsausbruch das Leben genommen, einen Monat früher als Mackes Fall. Benjamin bemühte sich gerade zur Zeit dieser Ausstel-

⁶³ Vgl. 1.1.1.1.

⁶⁴ August Macke. *Zur Eröffnung der Ausstellung im Kronprinzenpalais. Ansprache von Adolf Behne*, in: *Freiheit*, 10. März 1921 (Nr. 116, Abend-Ausgabe), S. 3. – Vom “»wolkigen« Charakter der Farben” ist auch in der neueren Macke-Forschung die Rede (Barbara Weyandt, *Farbe und Naturauffassung im Werk von August Macke*, Hildesheim / Zürich / New York, 1994, S. 51; vgl. auch S. 53, 154, 174).

⁶⁵ 1914, H 504; [Macke, August: Landschaft mit hellen Bäumen - Zeno.org](https://zeno.org/en/artists/august-macke/works/landscape-with-bright-trees)

⁶⁶ *Drei Bilder von August Macke*, in: *Genius*, 3. Jg. (1921), Zweites Buch, S. 224-228.

⁶⁷ Zu Heinles und Benjamins Jugendmetaphysik vgl. Deuber-Mankowsky, op. cit., S. 173ff.; Reinhold Göring, *Die Sonette an Heinle*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 588f.

lung um die Herausgabe der nachgelassenen Gedichte des Freundes. Sie wurde nicht realisiert; wir kennen nur durch Benjamins Zitate ein paar Worte des jung Verstorbenen:

“Grüne Schimmer schon im Abendrot”

“Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben” (IV 609; VI 118, 121, 124)

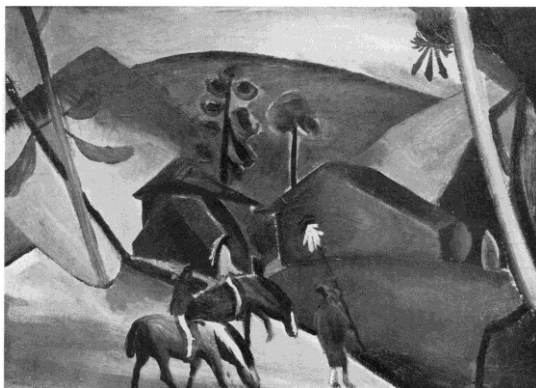
Im ersteren geht es um das Kommen und Gehen der Farben; die kommenden flimmern komplementär in den vergehenden. Das letztere bezieht sich auf die Frage des Errötens: die chromatische Auflösung der Persönlichkeit (*Der Regenbogen; Zeichen und Mal*). Um 1920 sah er aber im Erröten nicht nur den Zusammenhang mit Schuld; er ging über die christlich-sentimentalischen Assoziationen (Wundmale, rote Wangen der »unschuldigen« Kinder usw.) hinaus und fasste es als die Frage der *Scham*, als die des gemeinen Menschendaseins auf: Was trennt eigentlich die Schamröte von der „bunten Scham eines Affen“? Zur Beantwortung dieser Frage lehnte er die übliche physiologische Deutung (Schamröte als Ausdruck gewisser »innerer« Erregung) ab und beharrte auf einer metaphysischen Deutung; sie stellt demnach eine „ausdruckslos bedeutende Erscheinung des Vergehens“, eine zum Schutz des Beschämten „von außen von oben her“ übergossene Farbe – eine Farbe, die bei ihrer flüchtig verdeckenden Erscheinung die »trübe« Farbigkeit unserer Haut zu »reinigen« scheint – dar (VI 69f.)⁶⁸. Hinter dieser Deutung des Errötens ist ein persönliches Motiv Benjamins zu vermuten: die Aufarbeitung eines traumatischen Ereignisses. Denn es war eben der Dichter selbst, der sich im August 1814 vergast, voll errötet wie die Scham der benachbarten Zoo-Affen, im „Heim“ seiner und Benjamins Studentenschaft auffinden ließ. Die Umgebung dieses Heims verkörperte schon topographisch die Ausweglosigkeit ihrer elitären Jugendbewegung, die – wie es in der späteren *Berliner Chronik* (1932) heißt – gerade in den sozioökonomischen Schranken des von ihr angegriffenen Bürgertums verhaftet blieb:

“diese Gegend [blieb] noch eine Weile die Mitte für die Begegnungen der Überlebenden. Heute aber ist sie, wenn sie mit [...] den schwerfälligen Eisen- und Steinkonstruktionen der Stadtbahn [...], dem träge bewegten Wasser des Landwehrkanals, der sie von den proletarischen Quartieren Moabits abschloss, den [...] Baumgruppen des Schlossparks Bellevue und den unsagbar gemeinen Jagdgruppen, die am großen Stern ihre Zufahrt flankieren, mir in Erinnerung rufe – heute ist mir diese räumliche Stelle, in der wir damals zufällig unser Heim eröffneten, der strengste bildliche Ausdruck für die geschichtliche, die diese letzte wirkliche Elite des bürgerlichen Berlin einnahm. Sie stand dem Abgrund des großen Krieges so nahe wie ihr Heim dem steilen Abfall des Landwehrkanals [...]. Auch weiß ich heute keinen wahreren Ausdruck unserer Ohnmacht als jenen Kampf, der uns damals als der Höhepunkt unserer Kraft und unseres Übermutes erschienen ist”. (VI 478)

Benjamin, der im Anschluss an diese Schilderung sich mit einem überlebenden Argonauten vergleicht (VI 479), glaubte eben dieselbe Scham oder „Schmach“ (VI 480) mit dem toten

⁶⁸ Vgl. auch Exkurs(ion) 3.1-3.2.

Kommilitonen zu teilen: das Unvermögen, mit ihrer bürgerlichen Wurzel zu brechen. Denn ihr gemeinsames Vorhaben, ein Goldenes Vlies aus dem Versgeflecht Hölderlins oder Georges zu gewinnen, erfolgte in völliger Abhängigkeit vom Reichtum ihrer Eltern. Ihr Kampf war so eitel wie der gerade ausgebrochene Kolonialkrieg an der Ostfront. Eben daher musste er unermüdlich über die »Bedeutung« der un-heimlichen, un-blutigen Färbung des Vergehenden reflektieren, indem er wiederholt die Farbe Rot thematisierte und zudem über den „unblutigen“ Charakter der göttlichen Entsühnung (*Zur Kritik der Gewalt*, 1921; II 197ff.) spekulierte. Auf jeden Fall brauchen wir uns nicht zu wundern, warum die vorhin zitierten Worte Heines weder in *Der Regenbogen* noch in der Zeichen-Mal-Theorie herangezogen wurden. Denn ihr Motiv – vergängliche Färbungen im Alltag – entsprach nicht den religiös-monumentalen Bildern der dort erwähnten Maler (Grünewald, Raffael, Kandinsky), sondern erst Mackes Werken. Die Bilder Mackes, die Benjamin am wahrscheinlichsten „schon früh“ gekannt hatte, waren allerdings die Exponate des Blauen Reiters – die Gemälde wie *Indianer [auf Pferden]* (Vr 265; Abb. 44) und *Sturm* (Vr 290; Abb. 45)⁶⁹, in denen der Maler sich damit begnügen musste, „als Schüler von Marc und Kandinsky zu gelten“⁷⁰; sie wurden dank ihrer motivischen Nähe zu den beiden älteren Kollegen (Reiter, Tier und Sturm⁷¹) als Exponate aufgenommen, so dass sie noch nicht „einen wunderbaren Eindruck“ auf Benjamin machten.



⁶⁹ *Indianer* wurde auch im *Herbstsalon* (1913) und im Sommer 1920 in Berlin ausgestellt. Und *Sturm* wurde auch im Almanach des Blauen Reiters (1912) abgebildet.

⁷⁰ Brief an Marc, 5. 2. 1912 (August Macke / Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln, 1964, S. 103).

⁷¹ In *Sturm* sieht man auch einen stilistischen Einfluss von Marcs *Gelbe Kuh* (1911), die ebenfalls in *Der Blaue Reiter*-Ausstellung hing und danach häufig bei Walden gezeigt wurde; vgl. Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *August Macke: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, München, 1986, S. 75f.; Ursula Heiderich (u. a.), *August Macke und die frühe Moderne in Europa*, Ostfildern-Ruit, 2001, S. 192.

Abb. 44: (links) Macke, *Indianer [auf Pferden]*, 1911, 44x60cm, Vr 265, München; Gustav Vriesen, *August Macke*, Stuttgart, 1957², S. 209; Farabbildung: <http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder191201bild17a.jpg>.

Abb. 45: (rechts) Macke, *Sturm*, 1911, 84x112cm, Vr 290, Saarbrücken; Vriesen, op. cit., S. 211.

Sie weisen freilich bereits unverkennbar die Züge auf, die sowohl von der erhabenen Vision Kandinskys als auch von der »instinktiv«-hellseherischen Gefühlsethik Marcs⁷² abweichen. Anders als in den »abstrakten« Welten seiner Kollegen finden wir nämlich bei Macke erst durch einen mimetischen Gegenstandsbezug Zugang zum Bildraum. Denn der Maler stellt hier wie sonst einen Gegenstand dicht am rechten Bildrand in »greifbarer« Nähe dar, damit dieser als optischer Leitfaden dient⁷³. Sowohl die »exotische« Wüstenlandschaft als auch die »erhabene« Sturmszene fügen sich dank dieser optischen Vermittlung reibungslos ins Hier und Jetzt des Betrachters, in die Wandfläche des ruhigen bürgerlichen Wohnzimmers. Dieser konkrete Bezug zum vergänglichen Hier und Jetzt – zu den Licht- und Farbverhältnissen unseres Alltags – war das Bildelement, womit Macke Benjamin schon früh „angezogen“ hat. Diese Gestaltungsweise sollte jedoch vor allem in der Darstellung der Alltagsszenen „einen wunderbaren Eindruck“ auf Benjamin machen – mag sie ihn zugleich auch eine gewisse »Schwäche« hat empfinden lassen. Als ein Beispiel für solche Alltagsszenen möchten wir *Zoologischer Garten* (**Abb. 46**; ausgestellt im Herbstsalon) betrachten.

⁷² Vgl. Marc, *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Leipzig / Weimar, 1989, S. 140f., und Benjamins kritischen Kommentar dazu (*Notizen zu einer Kritik von Franz Marc*, 1922; VI 147).

⁷³ Dasselbe gilt (um nur eminente Beispiele zu nennen) auch für [*Kleiner*] *Zoologischer Garten* [*in Braun und Gelb*] (1912, Vr 336); *Ballett im Theater* (1913, Vr 328); *Seiltänzer* (1914, Vr 450; [Macke, August: Seiltänzer \[1\] - Zeno.org](http://www.macke-august-seiltänzer[1]-Zeno.org)).



Abb. 46: Macke, *Zoologischer Garten*, 1912, 59x98cm, Vr 347, Lenbachhaus, München; Vriesen, S. 35.

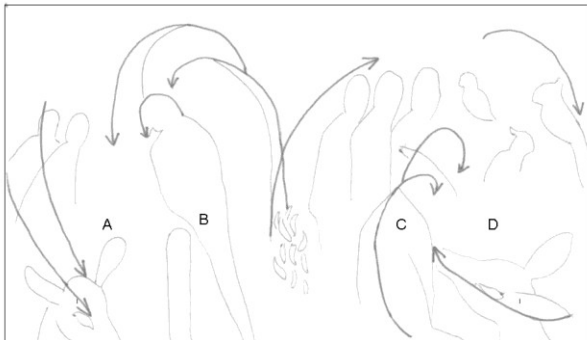


Abb. 47: *Zoologischer Garten*, Kompositionsschema (Skizze des Verfassers).

Das breitformatige Bild hat zwei kompositorische Kreise. Ihr Vordergrund ist jeweils von zwei entgegengesetzten Gesichtern besetzt (**Abb. 47**); rechterseits tauchen ein Reh (D) und ein Vogel (B) nach links gewendet auf, linkerseits ein Mann (C) und ein Reh (A) nach rechts gewendet. Sie leiten unseren Blick jeweils in ihre Blickrichtung. Die nach links gewendeten Figuren dienen als optischer Leitfaden, indem sie mit ihren Köpfen die Bilddiagonale bestimmen und jeweils »realistischer« erscheinen als die nach rechts gewendeten; das geweihlose Reh (D) sieht in den Ockergelb- und Brauntönen plastisch »modelliert« aus, und das Vogelgefieder (B) hebt sich mit seinem klaren Farbkontrast (Blau-Gelb, Rot-Grün) von der Umgebung ab, während der Mann (C) und das Reh (A) mehr oder weniger »durchsichtig« in den Farben ihrer Umgebung schweben. Bei näherem Zusehen wird aber die »realistische«

Selbständigkeit der links gewendeten Figuren hinfällig, indem sie ihrerseits im Spiel der sie umgebenden Farben aufgehen – das Reh (D) fängt an zu verschwimmen, indem seine Ockerfarben sich an seinem Hals durchsichtig verdünnen; auch in die Farbkontraste des Vogelkopfs (Blau-Gelb) und des Vogelstoßes (Grün-Zinnober) greifen die Farben des Ufers dahinter ein (B).

Wenn die links gewendeten Gesichter sich auf diese Weise in die Farben ihres Hintergrunds einbetten, treten im Gegenzug ihre rechts gewendeten Partner mit ihren starken Konturen aus der Farbfläche hervor. Der Betrachterblick, der von rechts unten in die Bildtiefe eingeführt wurde, wird also spiralförmig wieder nach vorne, nach rechts geleitet. Und in diesen Spiralen der beiden Bildhälften erscheinen Männerpaare, sich jeweils den Farben ihrer Umgebung angleichend; links Erdfarben annehmend, rechts mit ihren violett-bläulichen Anzügen sukzessiv in den Farbschichten des Vogelgeheges versinkend, und zwar dort, wo der Hut des vordergründigen Mannes (C) im Sonnenlicht flimmernd die Farben des hinteren Vogels annimmt. Die Gelb- und Blau-Violettöne springen hier von »Figur« zu »Grund« über, wie es auch links um das Vogelgefieder herum der Fall war.

An diesen Farben, die die Gegenstandskonturen überspringen, mag man die Eigenschaft des »getuschten Bildes« erkennen – zumal sie hier wie im Paradies, im ersten »Tiergarten« der Geschichte, sich von der irdischen »Konfiguration von Menschen, Bäumen und Tieren« loszubinden scheinen. Das Spiel des flimmernden Gelb und Violett erscheint aber auch in der Mitte vor der Baumwurzel, wie eine Flamme – wie das rotierende Flammenschwert, das nach Adams Sündenfall den Weg zum Baum des Lebens bewachte (*Gen. 3. 24.*)⁷⁴. Wir sind hier also von einem »Anschauungsbilderbuch des Paradieses« (Benjamin) unnahbar entfernt; unsere Erinnerung an die paradiesische Traumwelt ist „nicht ohne Sehnsucht und Bedauern und diese Spannung zum Messianischen hin ist das Eigentum der Wirkung eigentlicher Kunst“ (VI 124). In einem eigentlichen »getuschten Bild« sind es die durchsichtigen Farben, die die Konturlinien der Dinge überspringen; hier aber werden umgekehrt die Farbfelder durch die schwarzen Striche der Konturlinien und Zäune überquert. Die Schönheit dieses eingezäunten Gartens besteht eben in der »Überbestimmung« (Kontrastwirkung) der »überbenannten« Farben⁷⁵ – nämlich der Farben, die im Malkasten mit hunderten von arbiträren Schriftzeichen etikettiert waren.

⁷⁴ Janice McCullagh, *Mackes Paradiesvision*, in: Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *August Macke: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, München, 1986, S. 93.

⁷⁵ Zum Begriff »Überbenennung« und »Überbestimmung« vgl. 1.1.1.2 und Exkurs(ion) 3.3.

In dieser Hinsicht stellt dieses Bild eine Allegorie der Geschichte der Malerei dar; bei aller Entfernung von der erhabenen Apokalyptik à la Kandinsky scheinen hier die Männer, mit ihren gleichermaßen gebeugten Rücken, erneut die Last desjenigen auf sich zu nehmen, der zur endlosen mühevollen Arbeit an der »Erde« verurteilt worden war, bis er wieder zu Erde zurückkehren – in Erdfarben aufgehen – sollte. Der gebeugte Rücken dieser Figuren war eben die Pathosformel oder das Merkmal des Expressionismus⁷⁶, in dem Benjamin das »Mal« der Epoche mit einer »zeitlichen Magie« hervortreten sah; in solch entindividualisierten Figuren sah er nämlich eine Wiederkehr der Figuren El Grecos (*Franz Kafka*, 1934; II 419) oder der Wiener Genesis (*Karl Kraus*, 1931; II 351). Sie standen unter der Last einer „unbekannten Schuld“, mit einer dunklen Vorahnung von herannahenden Katastrophen:

“Was dem Expressionismus [...] am Ende zurückblieb, war die Erfahrung und der Name jener namenlosen Macht, der sich die Rücken der Menschen entgegenkrümmten: die Schuld. »Nicht dass eine gehorsame Masse von einem ihr unbekannten Willen, aber dass sie von einer ihr unbekannten Schuld in Gefahr geführt wird, macht sie mitleidswürdig«, hat Kraus schon 1912 geschrieben.” (II 351)

Zeugten aber Mackes Zoobesucher aus dem Jahr 1912 nur von dieser namenlosen Macht des kriegssüchtigen imperialistischen Kapitalismus, die an den Werken der “bessern Masse des Expressionismus”⁷⁷ gleichermaßen zu erkennen war? Konnten sie sich nicht dieser »zeitlichen Magie« entziehen? Hätten sie wie Kandinsky die Hoffnung in einem apokalyptischen Vernehmen suchen müssen, um ihrem makabren Schicksal entkommen zu können? – Bei Karl Kraus fand Benjamin eine Lösung; er sah, wie die abgenutzten Phrasen der Kriegsberichterstattung sich an der Flamme der *Fackel* in eine strafend-rettende Sprache des Engels verwandelten⁷⁸. Ist nicht eine ähnliche Rettung der verschuldeten Figuren denkbar?

2.4.4.2 »Abbildende Beschreibung« und die Beschreitbarkeit des Tiergartens

Benjamin unternahm ein rettendes Bildzitat dieser expressionistischen Pathosformel: eine »abbildende Beschreibung«, wie sie ihm an jener Schwelle des infantilen Erwachens vorschwebt hatte. Ein Jahr nach dem Kraus-Essay, in seinem eigenen Feuilletoncontext *Tiergarten*, führte er nämlich eine taktil-optische »Beschreibung« von Mackes Bild vor. In der bereits gelesenen ersten Hälfte des Textes beugte sich der Erzähler zu dem nicht-überschreitbaren Wasserlauf und rekapitulierte die Frage der *Malerei und Graphik* – die Frage: nach welchem Raumschnitt richtet sich eigentlich das Zeichen des Gedenkens?⁷⁹ In dessen zweiter Hälfte

⁷⁶ Vgl. Heiderich (u. a.), *August Macke und die frühe Moderne in Europa*, S. 276.

⁷⁷ Brief an Ernst Schön, 24. 7. 1919; *Briefe*, Bd. II, S. 34.

⁷⁸ Die Farbe, die Benjamin dort im „Inferno“ der Zerstörung – wie im Kampf zwischen Hades und Zeus – typographisch sprengend aufblitzen sah, war Granatrot (II 363).

⁷⁹ Vgl. 2.2.1.

unternimmt er eine vertikale Grenzüberschreitung. Zuerst abwärts mit bäuerlich gebeugtem Rücken, die Figur des verfluchten Adam stumm *abbildend*:

„Später entdeckte ich neue Winkel [...]. Jedoch kein Mädchen, kein Erlebnis und kein Buch konnte mir über dieses Neues sagen. Als darum dreißig Jahre danach ein Landeskundiger, ein Bauer von Berlin^[80], sich meiner annahm, um nach langer gemeinsamer Entfernung aus der Stadt mit mir zurückzukehren, durchfurchten seine Pfade diesen Garten, in welchen er die Saat des Schweigens säte. Er ging die Steige voran, und ein jeder wurde ihm abschüssig. Sie führten hinab, wenn schon nicht zu den Müttern allen Seins, gewiss zu denen dieses Gartens“ (VII 394; vgl. IV 238).

Der Erzähler dichtet ins Bild der Kindheit hinein, ein Männerpaar bildend wie bei Macke⁸¹; mit einer »stummen Aufforderung« rufen nun seine Schritte das »Wort« wach:

„Im Asphalt, über den er hinging, weckten seine Schritte ein Echo. Das Gas, welches auf unser Pflaster schien, warf ein zweideutiges Licht auf diesen Boden. Die kleinen Treppen, die säulengetragenen Vorhallen, die Friese und Architrave der Tiergartenvillen – von uns zum ersten Male wurden sie beim Wort genommen. Vor allem aber die Treppenhäuser, die mit ihren Scheiben die alten waren, wenn sich auch im Innern, das man bewohnte, viel geändert hatte. Die Verse weiß ich noch, die nach der Schule die Intervalle meines Herzschlags füllten, wenn ich im Treppensteigen innehielt. Sie dämmerten mir von der Scheibe, wo ein Weib, schwebend wie die Sixtinische Madonna, einen Kranz in Händen haltend, aus der Nische trat. Die Riemen meiner Mappe mit den Daumen auf meinen Schultern lüftend, las ich ab: »Arbeit ist des Bürgers Zierde / Segen ist der Mühe Preis.« Die Haustür unten sank mit einem Seufzen, wie ein Gespenst ins Grab, zurück ins Schloss. Draußen regnete es vielleicht. Eine der bunten Scheiben stand offen, und beim Takte der Tropfen ging es weiter die Treppe herauf.“ (VII 394f.; vgl. IV 238)

Der gebeugte Rücken eines mühevoll Ackernden überblendet hier die Geste der Flanierenden. Bei dieser Wiederkehr der Geste hat sich aber das »richtende Wort« in einen Segen der Industrie verwandelt; das Schulkind soll für seinen jetzigen Fleiß, für seinen hektischen Herzschlag belohnt werden, in Zukunft mit höherem Einkommen bunt bekränzt werden. Den Segen erhält der Erzähler nunmehr aufwärts schreitend – zwar immer noch mit der Geste eines Lasttragenden, die aber zugleich der ruhenden Haltung jener raffaelschen Betrachter-Putten ähnelt, indem er die Riemen auf seinen Schultern lüftet, in der geisterhaft feuchten Luft: wie die Putten ihre Flügel in den Wolken. Wie sich auf der Schwelle der *Sixtina* eine dialektische Verschränkung von »semitischem« Zeichen und »christlichem« Mal vollzog, so verschränkt sich hier auf der Treppe einer großbürgerlichen Villa die Horizontale mit der Vertikalen, das

⁸⁰ Gemeint ist damit Franz Hessel, dessen *Spazieren in Berlin* (1929) ebenso wie Aragons *Le paysan de Paris* (1926) Benjamin als die Inspirationsquelle für die *Berliner Kindheit* diene.

⁸¹ Auch die bereits zitierte erste Hälfte des *Tiergarten* könnte auf Macke bezogen werden, allerdings nicht auf das gerade betrachtete Zoo-Bild, sondern auf den *Grossen Zoologischen Garten* (1913, Vr 363; [Macke, August: Großer Zoologischer Garten, Triptychon - Zeno.org](#)); im Vordergrund dieses Triptychons tritt eine Frau bzw. ein »Fräulein« mit den Kindern vor einem Zaun auf.

Grab mit dem Kult der Auferstehung, das regnerisch-wolkige Grau mit den durchsichtig bunten Scheiben⁸². Eine geschickte Synthesis jener »jüdisch« und »christlich« gespaltenen studentischen Argonautik⁸³? Hier offenbart sich jedoch die katholische Heilsbotschaft in gänzlich ausgehöhlter Form, von ihrem »Parasiten« Kapitalismus (VI 102) zerfressen: Im trüben Himmel ist kein Gottessohn mehr da, und es spricht nur noch der Geist des Industriebürgertums – er hat sich bereits die protestantische Ethik, die einst auf der neugeborenen Druckindustrie basierend den päpstlichen Ablasshandel angegriffen hatte, restlos einverleibt. Statt das Geheimnis der Namensprache zu offenbaren, erteilt er bloß das Gebot der Gewinnerhöhung durch Fleiß.

Es war eben unter diesem Gebot, dass eine reichverzierte Villenlandschaft auf dem kargen Boden der Spreeniederung entstehen konnte; die Schüler hatten sich als werdende Unternehmer, Bankiers oder Angestellten die strenge Arbeitsmoral zu Eigen zu machen, damit ihr Reich, als eine spätgekommene Industrienation, einen raschen Ausgleich erzielen sollte. Die Folgen waren ungleichmäßige Wirtschaftsentwicklungen; da die unter staatlicher Förderung hochorganisierte Schwerindustrie immer weniger Arbeitskraft benötigte, musste die so erübrigte »industrielle Reservearmee« auf dem Lande unterm Junkertum für niedrige Löhne arbeiten. Das feudal-bürgerliche Villenviertel verkörperte die verklarte Seite dieses neuen Industrie- und Finanzkapitalismus. Schon aber nach dem Krieg ist es durch den Auszug vieler (mehr oder weniger verarmter) ehemaliger Bewohner ausgehöhlt worden; eingezogen sind dafür Gesandtschaften, Industrieverbände, Spielklubs, Antiquitäten- und Modegeschäfte⁸⁴. Der ebenfalls heruntergekommene Erzähler hat es als Besucher betreten, nicht als Bewohner oder eingeladenen Gast. Nur also vorübergehend wettergeschützt, horcht er im Treppenhaus auf die vom Dach fallenden Tropfen; draußen regnet es „vielleicht“ – der Regen selbst fällt nämlich nur schwach und kaum hörbar leise, mitten in der Weltwirtschaftskrise.

Die bedrängten Herzen des Volks wollen nur noch in der totalitaristischen Beschäftigungspolitik Trost finden. Denn die Regierung verschärfte nur die Lage, indem sie die Industrie mit

⁸² In der Treppenhausszene der *Berliner Chronik* (VI 487f.) sah sich der Erzähler noch einseitig von einer Furcht bedrückt, wie Anna Stüssi bemerkt (*Erinnerung an die Zukunft*, Göttingen, 1977, S. 39ff.). Stüssi aber gelang es nicht, in ihrer ausführlichen *Tiergarten*-Lektüre diese Dialektik zu durchdenken, da ihr der kunsttheoretische Kontext dieser Bildbeschreibung unbekannt war; Benjamins Texte über Malerei, Graphik, Phantasie und Farben waren damals unveröffentlicht.

⁸³ Zum Problem des christlichen Opfergedankens bei Heinle vgl. Deuber-Mankowsky, op. cit., S. 175ff.

⁸⁴ Hartwig Schmidt, *Das Tiergartenviertel: Baugeschichte eines Berliner Villenviertels*, T. 1, Berlin, 1981, S. 304; Helmut Engel / Stefi Jentsch-Wenzel / Wilhelm Treue (Hg.), *Geschichtslandschaft Berlin*, Bd. 2, T. 1, Berlin, 1989, S. 305.

dem zu eng gezogenen »Geldschleier«, mit der prozyklischen Deflationspolitik, erwürgt; und die von Kommunisten (Stalinisten) angefeindeten Sozialdemokraten kannten nichts besseres als tatenloses Zusehen. Auch jene anarchistische Idee des Freigeldes, womit einst Landauer den trüben Geldnebel zu vertreiben gewagt hatte⁸⁵, verdeutlicht nun ihre ambivalenten Züge; statt dass es das bestehende Geldsystem ablöst, dient es umgekehrt zur Erhaltung des Kapitalismus, indem es (als eine bescheidene Ergänzung zur Landeswährung) zur Belebung des regionalen Güterverkehrs eingesetzt wird⁸⁶.

Ein paar Jahre darauf sollte Keynes zu Recht auf die Grenze dieses Geldkonzepts hinweisen⁸⁷ und das Konzept einer neuartigen Konjunktur- und Beschäftigungspolitik aufschließen, indem er die klassische Geldschleiertheorie verwirft. Seiner Ansicht nach ist der monetäre Regenschleier nicht zu beheben; dieser hängt stets dünner oder dichter über der Landschaft – selbst bei monetärer Dürre »regnete es vielleicht«, wenn auch nur sehr leise. Warum kommt es nicht zur absoluten Dürre? Deshalb, weil die Abwärtsrigidität unserer Löhne⁸⁸ uns gerade vor einer endlosen Deflationsspirale schützt. Und die Kosten dafür sind eben das »diesseitige Missgeschick«, das schwache Nieseln: der Gleichgewichtszustand auf dem Güter- und Geldmarkt bei andauernder Unterbeschäftigung. – Mit diesem Befund brach Keynes zwar endgültig mit der klassischen Lehre, die im Gleichgewichtszustand die Garantie für Vollbeschäftigung und für transparente Tauschverhältnisse gesehen hatte. Aber auch die keynesianischen Gegenmaßnahmen (Mehrausgaben, Steuersenkungen, Kreditaufnahme usw.) sollten immer weitere Verschuldung der künftigen Generationen zur Folge haben.

Es ist in dieser uns ständig mit »Feuchtigkeit« belastenden Luft, dass das Seufzen der Haustür hohl ertönt. Es klingt so »ausweglos« wie in einem Grab; nur geht es weiter, wie ein Gespenst, beim Takt der Regentropfen die Treppen herauf, bis in den Himmel durch eine offene Scheibe hindurch. In seiner Leere verhallt der Segen der Industrie, die ohnehin ausgehöhlt Sprache des christlichen Geistes. Der Erzähler sieht sich nun von den gespenstisch auferstandenen heidnischen Göttern umgeben – der Parasit Kapitalismus hat offenbar (wie Kubins

⁸⁵ Vgl. 2.4.1.

⁸⁶ Das bekannteste Beispiel ist Tiroler Wörgl (1932-33).

⁸⁷ *The General Theory of Employment, Interest and Money* (1936), in: *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, Vol. 7, Cambridge, 1973, S. 357f.

⁸⁸ Der Umstand, dass die Nominallohne auch bei der Konjunkturflaute – unter dem Druck der Gewerkschaft, wegen des Mindestlohngesetzes usw. – nicht oder nur langsam sinken; dies widerspricht der Grundannahme der (neo-)klassischen Gleichgewichtstheorie, wonach die Löhne gemäß schwacher Arbeitskraftnachfrage schnell auf das entsprechende Niveau sinken und dadurch bald wieder eine Vollbeschäftigung ermöglichen sollen.

Amerikaner „Herkules Bell“) seinen ausgefressenen Wirt zu einem neuen mythischen Wesen⁸⁹ verformt:

„Unter den Karyatiden und Atlanten, den Putten und Pomonen, die mich damals angesehen hatten, standen mir nun am nächsten jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten. Denn sie verstehen sich aufs Warten. Und so war es ihnen eins, ob sie auf einen Fremden warteten, die Wiederkehr der alten Götter oder auf das Kind, das sich vor dreißig Jahren mit der Mappe an ihrem Fuß vorbeigeschoben hat. In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken, aus dem die westlichen Winde den Schiffern kommen, die ihren Kahn mit den Äpfeln der Hesperiden langsam den Landwehrkanal herauflößen, um bei der Brücke des Herakles anzulegen. Und wieder hatten, wie in meiner Kindheit, die Hydra und der Lernäische⁹⁰ Löwe Platz in der Wildnis um den Großen Stern.“ (VII 395; vgl. IV 238f.)

Die Karyatiden und Atlanten tragen hier das gefallene und verschuldete Himmelsgewölbe der imperialistischen Epoche, damit es doch nicht restlos vom monetären Sumpf der neuen lernäischen Landschaft verschluckt wird. Anders als im antiken Westen kümmert sich hier weder Atlas noch Herakles um den Transport der goldenen Äpfel; wenn schon der goldene Pfund-Sterling zusammen mit seiner Trägerin, der hegemonialen britischen Flotte, in das Meer der konkurrierenden Währungen gesunken ist, ist es nur noch der mächtige *transatlantische* Zephyros Dollar, der die beängstigten Schiffer auf dem angestauten Kanal der Reichsmark ermuntern kann; nur er lässt sie hoffen, der schwer befrachtete Kahn könne auf eine sichere Bank hingesteuert und angelegt werden. Das gesuchte Ufer trägt trotzdem den Namen jenes Heros, als ob dieser immer noch imstande wäre, uns vor den fremden imperialen Mächten wie vor dem mehrköpfigen Ungeheuer zu schützen. Hat der Erzähler vergessen, dass Herakles eben von der giftigen Galle dieser Sumpfschlange zu Tode gequält worden war? Natürlich nicht; er sieht, wie der neue Herakles Industrie unterm monetären »Nessushemd« (Pigou) leidet. Der Heros mag zwar am Ende an der Siegessäule in den Olymp entrückt werden. Da aber

⁸⁹ Benjamin hat eine derartige Wiederkehr des Heidentums nicht erst in seiner Trauerspielarbeit (Allegorien der Gegenreformation) thematisiert, sondern – wie Samuel Weber bemerkt (*Targets of Opportunity*, New York, 2005, S. 115) – bereits in *Kapitalismus als Religion*: „Methodisch wäre zunächst zu untersuchen, welche Verbindungen mit dem Mythos je im Laufe der Geschichte das Geld eingegangen ist, bis es aus dem Christentum soviel mythische Elemente an sich ziehen konnte, um den eignen Mythos zu konstituieren“, heißt es dort (VI 102).

⁹⁰ So in Benjamins Typoskript (VII 716; IV 973). Die Verwechslung mit dem Nemeischen Löwen ist, wie Marianne Muthesius zu Recht betont (*Mythos Sprache Erinnerung*, Basel / FfM, 1996, S. 261), nicht auf einen einfachen Fehler zurückzuführen (aber auch Muthesius ignoriert den bild- und geldtheoretischen Kontext, wenn sie den Text gemäß einer linksfreudianischen »Dialektik der Aufklärung« deutet). Auf der buchstäblichen Ebene bezieht sich der Löwe wohl u. a. auf die „Löwenbrücke“, die sich in der Nähe des Großen Sterns befindet (vgl. *Berliner Chronik*, VI 485).

der Himmel der Religionen schon gefallen ist, muss er auf jeden Fall zusammen mit den vermeintlich besiegt Tieren „in der Wildnis um den Großen Stern“ liegen bleiben.

Jene verhängnisvolle Insellandschaft der jugendbewegten Argonauten ist nun also von den „Symplegaden“ (*Berliner Chronik*; VI 479) – von der einst heftig umkämpften Ostfront des deutschen Reichs – auf die besiegt Hesperien mythologisch verlegt worden. Der überlebende Argonaut gibt die eitle Jagd nach dem Goldenen Vlies auf und schaut nüchtern auf den trägen Geldfluss an der Kanalschleuse. Warum aber begnügt er sich damit, weiterhin am Fuße der heidnischen Gottheiten – im mythologischen Schuldzusammenhang oder im säkularisierten Bannkreis verzinsten Schulden – stehen zu bleiben? Weil er eine befreiende Kraft nirgendwo anders sucht als in der Weise, wie er die »einmalig-extremen« Konstellationen dieses gefallenen Sternenhimmels »beschreibt«.

Wenn er im christlich-mythologischen Gestus der Entsöhnung, die Putten aus der Verfallsepoche des frühen Handelskapitalismus abbildend, ihr abbildhaftes Gegenstück – das madonnenhafte „Weib“, das wie ein »Schlüssel« zum »verborgenen Bildraum« auftritt – auf den bunten Scheiben findet, erhält er vom Takt des Regentropfens immer weitere unerwartete Einschnitte in den Rhythmus seines Herzschlags; dieser Takt gebietet seiner »Phantasie« Einhalt, wenn sie, wie vor der dossischen Madonna »dem Herzen ausgespannt«, sich lastlos dahin zu jagen anschickt. Die durchsichtigen Farben dieser scheinbaren Madonna gehen – wie träumerisch und infantil der Erzähler in ihren Schoß hineingehen mag – gleich gemischt im »farblos« einfallenden Tageslicht auf⁹¹, da eine der Scheiben daneben offen steht. Das »bloße Dasein« dieses Weibs hatte vielleicht schon das »Strahlende« des Geistigen verbürgt, wie es in *Sokrates* hieß. Anders aber als vor den Regenbogenfarben Grünewalds konnte sich hier der Erzähler damit begnügen, die alten Wege und Gänge wie die abgenutzten Verse schlicht abbildhaft »beim Wort zu nehmen« – und zwar sie *beschreitend*, sie »beschreibend in Gedanken«, mal im befremdenden Echo seiner und des Berliner Bauern Schritte, mal im Takt der Regentropfen, »je weniger sinnfällig dem Ohr, um so sinnfälliger dem Tastsinn, den Augen« (*Über die Fläche des unfarbigen Bilderbuches*; VI 113). Die Schritte und Tropfen riefen hier offenbar eine seltsam ertönende »Bilddissonanz« hervor, wie er sie einst jenem kindlichen Schritt der hölderlinschen »wir«⁹² abgelauscht hatte; kraft einer ernüchternden Dissonanz hatte er sich dort dem Bann des mythologisch-idyllisch gesegneten »Lebens« entziehen können (*Zwei Ge-*

⁹¹ Vgl. hierzu auch die Beschreibung der bunten Fenster in einem anderen Text von *Berliner Kindheit* (*Die Farben*; IV 263, VII 424).

⁹² Vgl. Exkurs(ion) 3.1-3.2.

dichte von Friedrich Hölderlin, 1914; II 116ff., 121). Und eben eine derartige Dissonanz war es, die er eingangs in *Tiergarten* mit dem berühmten Bild der Irrkunst postulierte:

„In einer Stadt sich [...] zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung. Da müssen Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen wie das Knacken trockner Reiser und kleine Straßen in Stadtinnern ihm die Tageszeiten so deutlich wie eine Bergmulde widerspiegeln“ (VII 393; IV 237).

Straßennamen, Uhrzeit usw. sollen nämlich nicht dem Ohr sondern »dem Tastsinn, den Augen« so »sinnfällig« vorkommen wie das Knacken der Reiser und die vergänglichen Beleuchtungsverhältnisse der Bergmulde. Mit dieser dissonanten Hineindichtung auf dem Schwarzweiß-Blätterwald der *Frankfurter Zeitung* lernte er sowohl der infantil-sprachlosen Traumwelt der Kinder wie auch der theo-logischen Transzendenz der Malerei zu entwachsen.

Denn das Wort war hier nicht (wie »in einem raffaelschen Bilde«) »unsichtbar als ein solches« in einer kompositorischen Offenbarung zu vernehmen, sondern die Verse des monetär getrüben Segens „dämmerten“ ihm »unendlich verdichtet«, wie Hieroglyphen, von der Arabeske der bunt gegliederten Scheiben aus; ihr »innerer Klang« rief einen zerstreuten Widerhall in den „Intervalle[n]“ seines Herzschlags hervor, die – ähnlich wie die Intervalle der „literarisierten“ Handlung bei Brecht⁹³ – der kritischen Stellungnahme des Betrachtenden vorbehalten waren. Das Oszillieren der *Sixtina* zwischen dem Kultwert und dem Ausstellungswert wurde hier also neu aufgeführt, wobei der Kult der Offenbarung sich im Gestus des Erzählers weniger der Probe seiner technischen Reproduzierbarkeit als der seiner »Abbildbarkeit« unterzog.

Im Kunstverkaufsatz trat die *Sixtina* als ein mutmaßliches Aufbahrungsbild auf, als erster Ansatz zu einer modernen »Ausstellung«, die dem Zuschauer keine ruhige Versenkung in die Gemeinschaft der Gläubigen mehr zu garantieren schien. Die daraus hervorgegangene Erschütterung der Tradition sollte Benjamin zufolge mit dem durchsichtigen Projektionsmedium Film und mit dem (durch Glas und Gusseisen- oder Stahlskelett) zunehmend »durchsichtig« werdenden Bauten bewältigt werden. Aber ein ähnlicher Versuch war bereits in der Tiergartenvilla unternommen worden. Denn vor ihren halbdurchsichtigen Treppenfenstern hatte er die Fragen zu beantworten: Wie lässt sich die erschütterte Erfahrung des Offenbarungskults der Nachwelt überliefern? Wie wird das Kind, das religiöse Bilder beliebig aus ihrem kompositorischen Rahmen herausnimmt und in die »wolkig« zerstreuten Farben seiner Phantasie versenkt, den »Hauch« der gewesenen Betrachter mit seinem infantilen Mund übertragen?

Das Kind stand vor der Schwelle, ihm war es noch offen, ob aus ihm ein kunstverständiger Literat oder eine »illiterate« Masse werden sollte. Der erwachsene Erzähler beobachtet es den

⁹³ Vgl. 1.2.2.1.

angestaubten Schwellenkundigen am nächsten stehend, ähnlich wie und doch vielleicht etwas nüchterner als jener träumende Kunstverständige vor Manets Pulverdampf oder in Redons trüber Spiegelwelt; er versteht sich aufs Warten, weil er nicht »mit einem Griff das Futter der Zeit nach außen zu kehren« vermag⁹⁴. Und er führt den Lesenden, d. h. auch sich selbst als den »beschreibend« Erzählenden, auf die Schwelle zwischen dem Grau und dem Bunten zurück, damit dieser das Bild aufs Neue literarisierend eine dialektische Phantasie-Abbild-Entgegensetzung – eine Synthesis des Traums mit dem Erwachen – vollziehen wird. Die Grenzüberschreitung, der Vorgriff auf das Kommende, erfolgt durch derart wiederholte Beschreibungen.

Man mag diesen Schreibakt mit demjenigen Charles Fouriers vergleichen, in dem Roland Barthes eine „Lust am Text“ feststellte⁹⁵. Denn ähnlich wie Benjamins Kindheitsbilder wurde auch die Vision des utopischen Sozialisten durch die feudal-bürgerliche Bildkultur genährt. Bekanntlich fand Fourier in der Galerie des Louvre und in den verglasten Galerien des Palais Royal ein Modell für die dreigeschossigen Galeriewege des „Phalansteriums“ (seines utopischen Genossenschaftsgebäudes) und wies zudem darauf hin, dass die Fenster dieser Galerien wie Kirchenfenster gestaltet sein könnten⁹⁶. Er wollte dabei freilich die feudalen Vorbilder nicht bloß nachahmen, sondern sie dermaßen übertreffen, dass ihr Genus im Phalansterium zu den gemeinsten zählen würde (während nämlich damals selbst einem König unmöglich war, wettergeschützt in einen Wagen zu steigen, wird selbst der ärmste Mitglied der künftigen Genossenschaft bei jedem Wetter hin und her durch gläserne Galeriewege laufen können⁹⁷). Die harmonischen Bewegungen der menschlichen Leidenschaften sollen durch diese verkehrsgünstige Raumgestaltung gefördert werden. – Warum kann man nicht sagen, dass auch das mit Glasmalerei verzierte Treppenhaus der Tiergartenvillen ähnlicher Weise einen utopischen Übergangsraum darstelle?

Der Grund dafür ist einfach. Fourier betrachtete den »Regen« auf eine ganz andere Weise als Benjamin; der Träumer des Phalansteriums setzte einerseits den Handel einfach dem Diebstahl gleich und entwarf andererseits mit großem Vertrauen auf den – durch industriekapitalis-

⁹⁴ Vgl. 1.3.2.

⁹⁵ *Sade Fourier Loyola*, FfM, 1974, S. 11.

⁹⁶ *Théorie de l'unité universelle* (vol. 3, 1841), in: *Œuvres complètes de Charles Fourier*, T. 4, Paris, 1966, S. 462ff.: vgl. auch Benjamins Zitate (V 92ff. [A 3a, 5; A 4a, 4; A 5]) sowie Franziska Bollerey, *Architekturkonzeptionen der utopischen Sozialisten*, Berlin, 1991, S. 122, 128.

⁹⁷ Vgl. Fourier, *ibid.*, sowie Benjamins Zitate (V 94f., 795f. [A 4a, 4; A 5; W 16, 8]).

tischen Aktienhandel geförderten – technologischen Fortschritt⁹⁸ das Bild eines regen-, schlamm- und staubfreien Kommunikationsraums; vergebens doch optimistisch wartete er auf einen möglichen Investor für sein Millionenprojekt und schmückte das geträumte Phalansterium mit *regenbogenfarbigen* Fahnen aus (V 789 [W 12a, 8]). Der Erzähler des *Tiergarten* hingegen lässt die Wetterlage nicht außer Acht, obwohl er sich gerade im regengeschützten Raum befindet. Und es ist eben im Anblick der „angestaubten“ Schwellenkundigen, dass er die Haustüren durchquert. Im Gegensatz zu Fouriers Vision richtet sich Benjamins Augenmerk auch in seiner Passagenarbeit auf Regen, Schlamm und Staub. Schon in der allerersten Aufzeichnung zieht er folgende Bemerkung aus einem alten Paris-Führer (1852) heran: Die Passagen seien

„bei plötzlichen Regengüssen der Zufluchtsort aller Überraschten, denen sie eine gesicherte, wenn auch beengte Promenade gewähren, bei der die Verkäufer auch ihren Vorteil finden.“ (V 83 [A1, 1])

Und er kommentiert dazu: „was über die Bauweise der Passagen in wirtschaftlicher und architektonischer Hinsicht zu sagen ist, könnte hier seine Stelle finden“. Er will allerdings diesen Befund nicht bloß im ökonomischen Kausalzusammenhang verstehen, da er die Geschichte nicht einseitig deterministisch auffassen möchte; stattdessen sieht er seine Aufgabe darin, einen solchen Befund *in höherem Sinne bildhaft* aufzufassen – als das »Urphänomen« im quasi-goetheschen Sinne (V 577f. [N 2a, 4; 3, 3]), als die Taten und Leiden des durch monetäre Regenwolken betübten Lichts⁹⁹. In der monetären Trübe ruft es lästige Korrespondenzen der Elemente hervor – nämlich die Verstaubung des Raums:

„Als Staub nimmt der Regen an den Passagen seine Revanche.“ (V 158 [D 1a, 1])

Auf die witterungsgeschützten Glashallen, wo der Handel auch und gerade bei »Regengüssen« belebt werden soll, üben Regen und Wind problematische Nachwirkungen aus; sie bringen eine Menge Schlamm herein, der, bald ausgetrocknet, sowohl auf den (ohnehin durch Rost, Laternenruß und Tabakrauch verschmutzten) Glasdächern als auch auf den Ladenauslagen trüben Staubschleier bildet. In diesem Schleier der ökonomischen »Trockenzeit« verblasst die lockende Buntheit der Konsumgüter, die unverkauft geblieben sind. Im Kreislauf des Regen- und Staubschleiers stellen ökonomische Fakten (ähnlich wie Goethes »entoptische Farben«) permanentes Wechselspiel von den Grautönen und der bunten Mode dar: die „ewige

⁹⁸ Bei allem Unbehagen an der damaligen Eisenbahntechnologie (V 781f. [W 9, 3; W9a, 1]) waren Fourier und seine Schüler optimistisch über die dadurch neu entwickelte Form des Aktienhandels (V 714f, 770, 944 [U 3a, 2; W 3a, 2; g 4, 2]).

⁹⁹ Zur Goetherezeption Benjamins vgl. auch 1.1.3.2 und Exkurs(ion) 3.2.

Wiederkehr¹⁰⁰ des Vergangenen. – Diese chromatische »Konjunkturanalyse« ist betriebswirtschaftlich nutzlos; sie richtet sich vor allem an das urbanisierte Bildgedächtnis seiner Zeitgenossen:

„Städtisches Regenwetter mit seiner ganzen durchtriebenen Lockung, in frühe Kinderjahre sich zurückzuräumen, ist nur dem Kind einer Großstadt verständlich. Regen hält überall mehr verborgen, macht Tage nicht nur grau sondern ebenmäßig. Vom Morgen bis zum Abend kann man dann dasselbe tun, schachspielen, lesen, sich streiten, während Sonne, ganz anders, die Stunden schattiert und dem Träumer nicht wohl will.“ (V 159 [D 1a, 9])

In dieser Langeweile des „ebenmäßig“ scheinenden Regentags sieht Benjamin unsere monetär bedingte psychische Ökonomie. Sie ist durch die Scheu vor den Sonnenstrahlen geprägt; da der Einblick in den »Jüngsten Tag« wie gesagt unser Vertrauen auf den Geldwert erschüttern wird, kehren wir lieber der Sonne den Rücken und schwelgen in endlosen Farben- und Kartenspielen – im Modekonsum, Wertpapierhandel usw. Benjamin will dies nicht schelten, da auch ihm selber der erwartete »Sonnenschein« verängstigend vorkommt. Er fordert uns nur auf, unseren ebenmäßigen Regentag mit einem messianischen *Rückblick* zu betrachten – mit der Haltung jenes Engels der Geschichte, der rückwärtsgewandt in den aufgehellten Himmel der Zukunft getrieben wird. Bei dieser Fortbewegung werden uns einerseits die Güter ihrer Farben beraubt vorkommen; die rapid vorbeiziehenden Dinge erscheinen grau. Andererseits kann dabei das Grau des Regenschleiers, von hinten durch die kommende Sonne beleuchtet, in spektralen Regenbogenfarben zerfallen. Diese ökonomische »Spektralanalyse«¹⁰¹ war es, die bei Benjamin – wie die Analyse des Mehrwerts bei Marx – eine zukunftsweisende Rolle zu spielen hatte. Er wollte nämlich einen Ort finden, wo man den grauen Himmel des Geldschleiers in hoffnungsvollen Regenbogenfarben zerlegt sehen könnte.

Und in diesem Sinne würdigte er Scheerbart als einen „großen Planetenbürger [...], der in einer Sprache, die so klar und farblos ist wie Glas, die größten Linsen zur Vorschau in die Zukunft geschliffen hat“ (*Briefe von Max Dauthendey*, 1933; III 385). Die größten Linsen bringen unvermeidlich starke chromatische Aberrationen mit sich, so dass den Pallasianern das Weltall im scharfen Grün-Violett-Kontrast erscheinen musste. Aber nur mitten in diesem starken Farbsaum kann man einen Einblick in den »wetterlosen« und »farblosen« Raum erproben.

¹⁰⁰ Die Betrachtung von Regen und Staub wird vor allem in Konvolut D: „die Langeweile, ewige Wiederkehr“ entwickelt (V 156ff. [D 1, 2; 1, 6; 1a, 8; 3, 5; 3a, 6]; vgl. auch V 181 [E 1, 7]).

¹⁰¹ Vgl. die in Exkurs(ion) 3.2 zitierte Notiz Benjamins (I 1232).

2.4.4.3 Macke vs. Klee: Was soll in der Kunst sichtbar werden?

Benjamin hatte vielleicht bereits bei der Abfassung seines verschollenen Macke-Aufsatzes die Idee einer derart abbildhaft beschreibenden »Beschreibung« des Tiergartens vorgeschwebt. Wie er in einem Brief an Scholem berichtet, nahm er wenige Wochen nach dem Besuch der Ausstellung seinen Sohn, der Stefan Rafael hieß, zu dessen vierter Geburtstagsfeier in den Zoologischen Garten mit und konfrontierte sich dort mit den „buntesten Konfusionen“ der Tiernamen¹⁰². Vor dem Zoo stand das berühmte Edenhotel. – Wenn er eben diesem Sohn die *Berliner Kindheit* widmen sollte, so war es wohl nicht zuletzt deshalb, weil die buntesten »Un-Farben« dieser verwirrten »Beschreibungen« als ein »Schlüssel« zu seinen eigenen Kindheitserinnerungen dienten.

Vier Jahre zuvor, als sein Sohn noch unbenannt im Schoß seiner Frau gewesen war – und als er selber in *Zeichen und Mal* sich mit der Metaphysik der raffaelschen Malerei beschäftigt hatte –, war er noch nicht so weit gekommen; er wusste das Graphische und das Infantile nur einer »gänzlich unbekannten« Ordnung zuzuschreiben. Erst mit dem Kind zusammen kam er dazu, im gefallenem Paradies Tiergarten die schaffende »Hieroglyphik« durch eine neue Artikulation der historischen »Komposition« zu entwickeln; er fand eine Konstellation, in der der Lesende mit einem Doppelblick – mit einer humoristischen Akzentverschiebung zwischen »Vater« und »Kind« – eine Hoffnung auf das Kommende erhalten würde.



Abb. 48: Macke, *Sonnenuntergang nach dem Regen*, 1914, 46.5x66cm, Vr. 485, Privatbesitz; Vriesen, op. cit., S. 131.

¹⁰² Brief an Scholem, 11. 4. 1921 (*Briefe*, Bd. II, S. 151).

Zoologischer Garten war jedoch wohl nicht das einzige Bild Mackes, das Benjamin zur »Beschreibung« bewogen hat. Auch die Bilder wie *Sonnenuntergang nach dem Regen* (Abb. 48) dürften mit ihrer auffällig »diaphanen«¹⁰³ Farbigkeit ein erhellendes Licht auf die versteckte Kernfrage seiner *Regenbogen*-Topik – die Frage, wie die Malerei sich auf die farblos vergehenden durchsichtigen Farben beziehen könne – geworfen haben. Und das letzte Bild *Abschied (Straße mit Leuten in der Dämmerung)*¹⁰⁴ weist eine genaue Entsprechung zu Heinles Wort auf, indem es die Figuren, die in düsterer Abenddämmerung zu stehen scheinen, zugleich in einem grünlichen Schimmer darstellt; das Licht des Kommenden scheint durch das Düstere hindurch. Die Gedächtnisausstellung des Malers war für Benjamin, dem gerade sein Buchprojekt *Phantasie und Farbe* sowie die Herausgabe der Gedichte Heinles gleichzeitig vorschwebten, die beste Gelegenheit zu betrachten, wie seine prosaisch beschreibende Sprache die Macht der Phantasie »in ihrer Gewalt behalten« (*Phantasie*; VI 116) könne.

Es ist aber auch nicht verwunderlich, dass in seinen späteren Schriften Macke anders als Klee keine Erwähnung findet. Klee war für Benjamin der Künstler, der immer an der Schwelle zwischen »Malerei« und »Graphik«, zwischen »Maler« und »Kind« tätig war. Auf der »graphisch« und wie »kindisch« behandelten Bildfläche Klees, wo Farben zwischen dem »Unfarbigen« und dem »Farblosen« oszillieren, wird ein dialektisches Umkippen der Phantasie-Abbild-Korrelation unumgänglich. Macke aber blieb immer ein »Maler«, er unternahm nur von der Augenhöhe des Erwachsenen her Annäherungen an die Kinderwelt; seine Bilder sperrten – trotz ihrer durchsichtig scheinenden Farben – als die »Kunstwerke«, d. h. als die »noli me tangere«-Flächen (VI 113), den Weg zum »Paradies« der Kinderwelt, so dass Benjamin, um in sie hineindichten zu können, das »Abbildhafte« erst aus einem ihnen »verborgenen Bildraum« herauszuholen hatte. In diesem Sinne machte die abbildhafte Erzählkunst des *Tiergarten* einen komplementär benötigten »korrelativ entgegengesetzten« Bildraum zum *Zoologischen Garten* Mackes aus.

¹⁰³ Vgl. Weyandt, op. cit., S. 100f.

¹⁰⁴ 1914, Vr 504; [Macke, August: Abschied - Zeno.org](#).



Abb. 49: (links) Macke, *Frau mit Kind vor Hutladen*, 1913, 54x44cm, Vr 433, Privatbesitz; Vriesen, S. 227.

Abb. 50: (rechts) Macke, *Modengeschäft*, 1913, Vr 446, 50,5x60cm, Münster; Vriesen, S. 113.

Was folgt aus diesem Unterschied? Betrachten wir die Schaufensterbilder der beiden Künstler. Nach der Verfertigung vom kubo-futuristischen *Grossen Schaufenster*¹⁰⁵ behandelte Macke in *Hutladen* (1913, Vr 426), *Frau mit Kind vor Hutladen* (Abb. 49)¹⁰⁶ und in *Modengeschäft* (Abb. 50)¹⁰⁷ das Thema wiederholt mit dem fauvistisch-orphistischen Farbkontrast. Der Betrachter dieser Bilder wird über seine Beziehung zu der Welt reflektieren, die den Frauen und Kindern vorbehalten scheint. Von hinten oder von der Seite her sieht er, wie gefügig die Figuren im Farbengeflecht der Modefenster aufgehen. Er selber kann es nicht; nur mit Abstand, mit liebevoller Sehnsucht beobachtet er, wie Frauen und Kinder an der Phantasmagorie der Warenwelt, an der magisch belebenden Kette der Konsumbedürfnisse teilnehmen. Eine derartige Distanz entsprach aber eben dem Wunsch der großbürgerlichen Sammler, die mal in Ruhe, frei von geschäftlichen Besorgnissen, das Bild der braven Konsumenten genießen wollten (und tatsächlich basierte Mackes Künstlerkarriere auf der Förderung des Fabrikanten Bernhard Koehler¹⁰⁸). Auch die im Bild auftauchenden Buchstaben („Modes“) dienen anders als

¹⁰⁵ 1912, Vr 340; [Macke, August: Großes helles Schaufenster - Zeno.org; http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder240102bild1a.jpg](http://prometheus.uni-koeln.de/images/digidia/scans/bilder240102bild1a.jpg).

¹⁰⁶ Farabbildung: [Macke, August: Vor dem Hutladen \(Frau mit roter Jacke und Kind\) - Zeno.org; http://134.95.80.14/proxy/muenchen_lmu/?C=9288](http://134.95.80.14/proxy/muenchen_lmu/?C=9288).

¹⁰⁷ Vgl. auch *Helle Frauen vor dem Hutladen* (1913, Vr. 419; in Berlin wahrscheinlich nicht ausgestellt), sowie die Aquarelle H342-344, 397, 403-4.

¹⁰⁸ Koehlers Werkstätten bearbeiteten auch Schmuckwaren; vgl. Silvia Schmidt-Bauer, *Die Sammlung Bernhard Koehler*, in: Andrea Pophanken (Hg.), *Die Moderne und ihre Sammler*, Berlin, 2001, S. 267.

bei Picasso und Klee nur dazu, als ein Teil der dargestellten Ladenfassade angesehen zu werden.

Vor jenem *Anna Wenne*-Fenster Klees (Abb. 51) aber »erwachen« wir selber wie Kinder mitten in der Welt des Warenfetischismus. Dessen »Fensterscheiben« sind an dem Blatt so angeklebt, als ob wir sie mit der Hand öffnen sollten; sie lassen uns allerdings zugleich erkennen, dass nichts Wertvolles dahinter steckt. Das Geheimnis vom Fetisch Unterkleidung ist nicht in etwas dahinter Verborgenen zu suchen, sondern in der Form ihrer Oberfläche, in ihren scheinbar unendlich feinen Falten und Rüschen, die das Begehren des Betrachters anheizen, indem sie dessen unmittelbare Befriedigung verhindern; der Gebrauchswert der Unterkleidung besteht darin, dass sie die Triebbefriedigung des Betrachters immer weiter aufschiebt. Das Blatt zeigt nun den Augenblick, wo diese anheizende Rhythmik ihrer Rüschen in eine prekäre Verbindung mit der Rhythmik des Fetischs Geld tritt. Auch das Geheimnis dieses Fetischs steckt nicht etwa in Gold, sondern in seiner Form – in der „Ornamentik der Banknoten“ (VI 102), deren drucktechnische »Echtheit« nur insofern Sinn macht, als sie auf dem Markt freiwillig angenommen und weitergegeben werden, und zwar unter endlosem Aufschub ihrer »Einlösung«; und gerade dieser Aufschub war durch die Hyperinflation gefährdet. Die wie »kindisch« gezeichneten Kurven der Puppen und der den Banknoten ähnlich verhaltene Grünton des Schaufensters geben uns Anlass dazu, die wacklige Parallelität dieser beiden Inflationsspiralen – des Begehrens und des Geldes – mit fremden Augen zu betrachten.

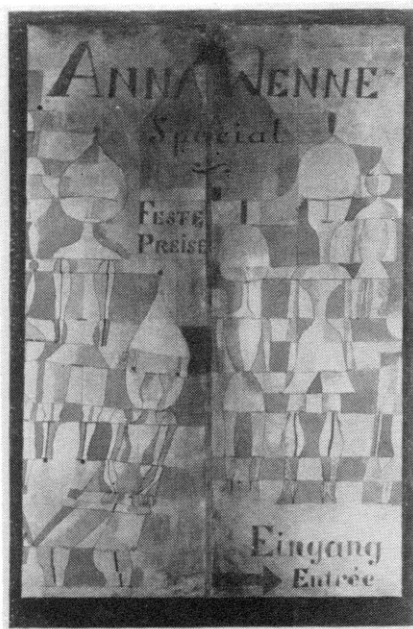


Abb. 51: (links) Paul Klee, *Schaufenster für Damenunterkleidung*, 1922, 125

Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 41,9x27cm

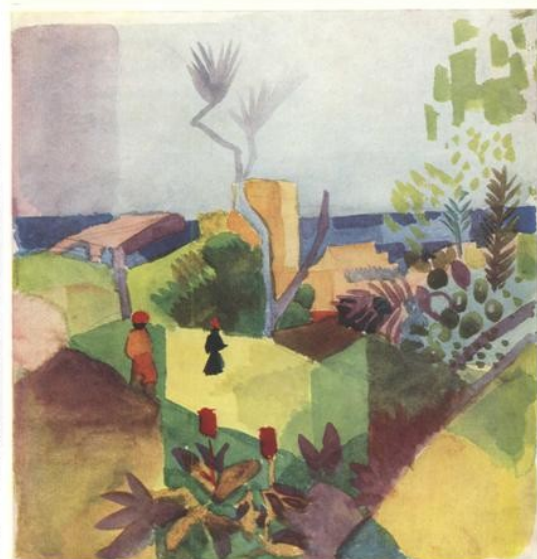
The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Abb. 52: (rechts) Paul Klee, *Ansicht v. St. Germain*, 1914, 41

Aquarell auf Papier auf Karton, 23x28,4cm

Columbus Museum of Art, Schenkung Howard D. und Babette L. Sirak (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Der Unterschied der beiden Künstler soll aber vor allem anhand ihrer Tunis-Aquarelle erläutert werden. Denn nach allgemeiner Ansicht war es eben Macke gewesen, der Klee bei ihrer gemeinsamen (durch Koehlers Förderung ermöglichten) Tunisreise¹⁰⁹ in die Welt der Farben eingeführt hatte. Klee gelangte eben auf dieser Reise zum »Selbstbewusstsein« eines Malers, und zwar durch eine chromatische Auflösung seines Ich – „Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen [...]: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler“, notiert er im Reisetagebuch¹¹⁰. Auch Macke scheint dabei seinerseits in einiger Hinsicht von Klee beeinflusst worden zu sein. Worin lag und blieb der Unterschied ihrer Gestaltungsweisen, trotz dieser gegenseitigen Beeinflussung?



¹⁰⁹ Vgl. u. a. Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet*, Stuttgart, 1982.

¹¹⁰ Am 16. 4. 1914 (*Tagebücher*, hrsg. v. Felix Klee, Köln, 1979, S. 307f. (926o)).

Abb. 53: (l. o.) Macke, *St. Germain bei Tunis*, 26x21cm, H481, München; Vriesen, S. 301 (Farbabb.: [Bild:August Macke 046.jpg - Wikipedia](#); http://prometheus.uni-koeln.de/images/leipzig_hgb/scans/952.jpg).

Abb. 54: (o.) Macke, *Kairouan I*, 21,4x27cm, H487, München; Vriesen, S. 300 (Farbabb.: [Kairouan I - August Macke](#)).

Abb. 55: (r. o.) Macke, *Kairouan III*, 22,5x28.9cm, H489, Münster; Vriesen, S. 301 (Farbabb.: [Bild:August Macke 023.jpg - Wikipedia](#); http://prometheus.uni-koeln.de/images/leipzig_hgb/scans/954.jpg).

Abb. 56: (l. u.) Macke, *Blick auf eine Moschee*, 26x20,5cm, H485, Privatbesitz; Vriesen, S. 299.

Abb. 57: (u.) Macke, *Innenhof des Landhauses in St. Germain*, 26,5x21cm, H483, Bonn; Vriesen, S. 237 (Farbabb.: [Macke, August: Innenhof des Landhauses in St. Germain - Zeno.org](#)).

Abb. 58: (r. u.) Macke, *Landschaft am Meer*, 1914, 23x22,2cm, H503, München; Vriesen, S. 145.

Mit einem Wort könnte man den Unterschied so zusammenfassen: der einzelne Strich oder Tupfen lässt sich bei Macke gefügig in die Konfiguration der ganzen Szene integrieren, wohingegen Klees Striche sich in gewissem Maße wie selbständige semiologische Elemente behaupten. Man vergleiche z. B. Klees *Ansicht von St. Germain* (**Abb. 52**¹¹¹) mit Mackes *St. Germain bei Tunis* (**Abb. 53**); die dargestellten Dächer, Berge, Bäume, Fenster und Schranken ordnen sich bei Macke der räumlichen Einheit der Ansicht unter, während sie bei Klee die Landschaft in eine bunte Palette von verstreuten quasi-kartographischen Zeichen umwandeln zu wollen scheinen – mit Haken- und Kreuzformen treten sie wie werdende Hieroglyphen auf, »schlicht abbildhaft« insofern, als sie dem Gegenstandsbezug verhaftet bleiben, ohne sich als arbiträre Zeichen verselbständigt zu haben. Bei Macke folgen wir als aufrecht stehende, doch wohl leicht melancholisch¹¹² gestimmte Betrachter dem Passanten, der von rechts unten her mit leicht gebeugtem Rücken in den Raum der Farbkontraste hineingeht. Eine so geordnete Kontrastwirkung der Grundfarben finden wir nicht in den kleeschen Tupfen und Strichen. Während bei Macke die Farbverteilung bereits vor dem Malen bestimmt ist, scheint Klees Farbgebung dem Zufall überlassen: dem jeweiligen Ergebnis der Farbmischung, die auf der unberechenbar schnell abtrocknenden Palette erfolgt und wenn nicht trübe, so doch etwas gedämpfte Farbkombinationen hervorbringt.

Macke verpasste freilich nicht die Gelegenheit, sich diese Gestaltungsweise des älteren Mitreisenden anzueignen. Davon zeugen vor allem seine Kairouan-Blätter. *Kairouan I* (**Abb. 54**;

¹¹¹ PKS 1150, Abbildung aus: G. di San Lazzaro, *Klee*, London, 1957, No. 11. Vgl. kommerzielle Farbabbildungen (z. B.: [Paul Klee Poster - Ansicht von St. Germain - Easyart.de](#); [Paul Klee - Ansicht von St. Germain, 1914 - Kunstdruck / Poster ab 20,92 €](#)); in diesem Blatt (abgebildet zuerst in Wilhelm Hausenstein's Buch *Kairouan*, 1921, München) „traf ich zum ersten Mal Afrika“, sagt Klee (*Tagebücher*, S. 300 (926i)).

¹¹² Klee bemerkt im Tagebuch vom 12. 4.: „*St. Germain*. August früh im Bett mit leichter Melancholie behaftet. Sieht selbst so kindlich aus und hat Sehnsucht nach seinen Buben [...]. Ich raus! An die Arbeit“ (*Tagebücher*, S. 300 (926k)).

ausgestellt 1921 in Berlin) weist in seinem etwas verhaltenen Kolorit und in der Anordnung des hintergründigen Stadtbildes eine deutliche Annäherung an Klees *Ansicht von Kairuan*¹¹³ auf. Dem Stadtbild fehlt allerdings die für Klee typische zitternde Rhythmik der Tupfen und Striche (man achte auf die Konturen der Farbzonen bzw. Farbspalten und auf die Formen der Kuppeln); auch die Staffagefiguren überlassen sich nicht wie bei Klee dem zufälligen Zittern des Pinsels (vgl. Klees *Kairuan, vor dem Thor*¹¹⁴). Dafür verleiht Macke seinem Blatt die räumliche Geschlossenheit, indem er das »dekorativ« flächige hintergründige Stadtbild an die aufeinander gestaffelten Ebenen des Mittel- und Vordergrundes anschließt (bei Klee lässt sich dagegen die Grenzlinie zwischen der Wüste und der Stadtmauer nicht lokalisieren¹¹⁵). – In *Kairouan III* (Abb. 55) knüpft Macke auch an Klees zitternde Strichführung an, indem er die Zickzacklinie der Brüstung zum Kamelhöcker übergehen lässt; aber auch dieses Formenspiel sieht durchkalkuliert aus; die Zickzackformen des Bildmittelgrundes sind im Voraus so entworfen, dass sie der raumbildenden Kontrastwirkung der diagonal gegliederten Farbflächen untergeordnet werden können. Formen und Figuren können bei Macke anders als bei Klee nicht wie durch Zufall aus der Rhythmik der Striche und Tupfen auftauchen.

Zu beachten ist noch ein weiteres kompositorisches Mittel, das Macke in den Tunis-Aquarellen wiederholt anwendet: die Spiraldynamik, womit er (wie schon im Gemälde *Zoologischer Garten*) den Betrachterblick ins Bildinnere einführt. Worin unterscheidet sie sich von der vorhin analysierten¹¹⁶ »graphischen« Drehbarkeit der kleeschen Werke?

¹¹³ PKS 1173 (1914, 73): http://prometheus.uni-koeln.de/images/leipzig_hgb/scans/949.jpg; Klee - Google Buchsuche.

¹¹⁴ PKS 1172 (1914, 72): http://prometheus.uni-koeln.de/images/leipzig_hgb/scans/950.jpg; ausgestellt Februar-März 1917 in Berlin; vgl. auch *Vor den Toren v. Kairuan*, PKS 1319 ([Paul Klee Zentrum Bern Switzerland : International Art Treasures Web Magazine IATWM June 2005](http://www.paulklee.org/en/works/1319)).

¹¹⁵ Klees *Ansicht von Kairuan* und *Kairuan, vor dem Thor* sind eigentlich die zerschnittenen Hälften (Hinter- und Vordergrund) eines Blattes gewesen, das fast so groß war wie Mackes *Kairouan I* (Abb. 54) und eine ähnliche Komposition (Hintergrund Stadt, Vordergrund Wüste mit Kamelen und Menschen um einen Brunnen herum) hatte; die entzweigeschnittenen Blätter leben – losgelöst von der ursprünglichen räumlichen Einheit – von der Rhythmik der getupften Formen.

¹¹⁶ Vgl. 2.1.3 und 2.1.4.

Schema 1



Schema 2

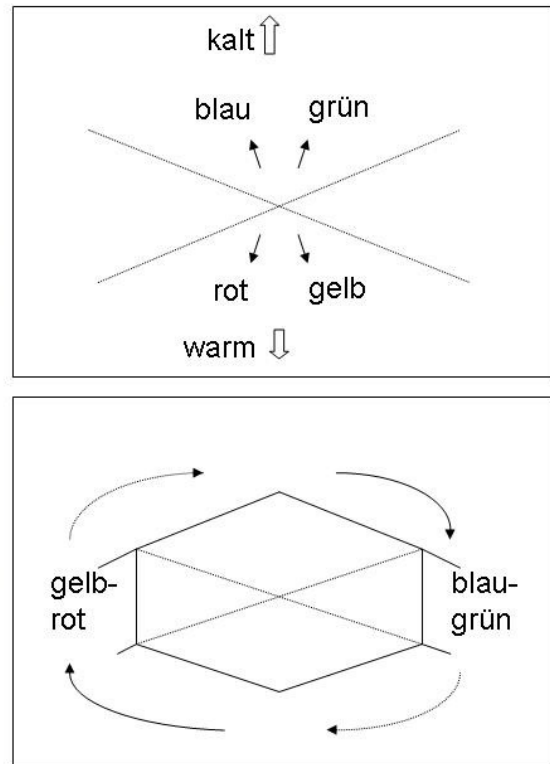


Abb. 59: Macke, *Landschaft bei Hammamet*, 1914, 21x26.5cm, H486, Münster; Vriesen, S. 155.

In den Blättern wie *Blick auf eine Moschee* (Abb. 56), *Innenhof des Landhauses in St. Germain* (Abb. 57), *Landschaft am Meer* (Abb. 58) und *Landschaft mit hellem Baum*¹¹⁷ (alle ausgestellt 1921 in Berlin) dienen die sechseckig, kreis- oder spiralförmig angeordneten Gegenstände, Farbgrößen und Figuren dazu, unseren Blick schrittweise (von rechts unten aus) auf die Bildmitte zu leiten. Die hexagonal-kristalline Gestaltung der *Landschaft bei Hammamet* (Abb. 59) bewirkt ferner, dass die ganze Szene nach ihrem Farbkontrast optisch in Bewegung gesetzt wird. In dem Kontrast zwischen dem Meeresblau und dem gelben Sonnenschein, zwischen dem Grün am Strand und dem vordergründigen Rot (Boot, Kamel, Menschenköpfe) treten jeweils warme Farben in den Vordergrund und drängen kalte Farben psychologisch nach hinten zurück (Schema 1). Aber die Vektoren ihrer Wärme- und Kältepole unterziehen sich Verschiebungen; denn ihre Zusammensetzungen – Gelbrot (Orange) und Blaugrün – nehmen in den Randzonen die Flächen ein, die um 90 Grad im Uhrzeigersinn von ihren »eigentlichen« Vektoren abweichen (Schema 2). Macke färbte zudem die hochragenden Schiffsmasten in Orange, was den Eindruck erweckt, als wollten die Farbvektoren sich weiter verlagern. Daraus ergibt sich eine ständige optische Drehbewegung.

¹¹⁷ H 504: [Macke, August: Landschaft mit hellen Bäumen - Zeno.org](#).

Es war vielleicht die raumbildende Wirkung dieser durch Linien und Farben inszenierten Drehbewegung, die Klee auf die Möglichkeit hinwies, den Ausweg aus der „Flachheit der postkubistischen Malerei“ (Greenberg) in einer Drehbarkeit der kolorierten Bildfläche zu suchen. Mackes Spiraldynamik war aber anders als die Klees auf den »Längsschnitt« des Raums eingestellt; sie sollte (statt der abgeschafften Perspektive und Helldunkelmodellierung) eine alternative Raumtiefe erzeugen, damit der Betrachter sich erneut – sitzend oder stehend mit dem Blick nach vorne – in sie versenken würde. Auch der leicht gebeugte Rücken seiner Figuren war auf die aufrechte Kopfhaltung des Betrachters eingestellt; wir Betrachter werden dazu veranlasst, ihnen folgend (uns imaginär nach vorne neigend) in den Bildraum hineinzugehen¹¹⁸. Die Drehbarkeit der kleeschen Blätter lenkt unseren Blick nicht einfach nach vorne, sie veranlasst uns vielmehr dazu, uns selber zum »Querschnitt« des Raums zu beugen und die dort vorliegenden farbigen Formen, deren Bedeutung nicht allein aus den Farbkontrasten zu erschließen ist, aufs Neue zu erforschen.

Kunsthistoriker sagen nicht zu Unrecht, dass Klees Tunis-Aquarelle im Vergleich zu denen Mackes noch in einem „tastenden Stand“ gewesen seien¹¹⁹. Klee tastete aber dabei nicht diejenige Fläche, nicht denjenigen Schnitt des Raums, in den Macke uns mit großer Leichtigkeit einzuführen wusste. Wenn wir mit Benjamin Bilder »beschreiben« wollen, sollen wir auf diesen Unterschied achten und mitten in dieser Spaltung der Sehgewohnheit unsere Sprache auf die Probe der Mitteilung stellen. Das düstere Treppenhaus der Tiergartenvillen diene als eine Schnittstelle dieser beiden Flächen, wo unser Blick immer dem entgegengesetzten Raumschnitt, dem »verborgenen Bildraum« – dem Bildraum, dessen Existenz wir hinter dem regnerisch-dunstigen Vorhang des Kapitalismus nur vermuten können – offen bleiben muss. Klees Diktum: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“¹²⁰, dürfte im Sinne dieser Aufmerksamkeit auf eine entgegengesetzte Sichtweise verstanden werden.

2.4.5 Anhang: Exponatenliste der Berliner Macke-Gedächtnisausstellung (1921)

In der Berliner Macke-Gedächtnisausstellung (im ehemaligen Kronprinzenpalais, 7.3. - vor 7.4.1921) sind nach Angaben der Akten der Nationalgalerie (Acta Specialia 20, Bd. I, Akten-Nr. I/NG 602) folgende Gemälde ausgestellt worden (zur Identifizierung der Werke habe ich auch die Ausstellungskataloge des Vorjahres herangezogen: die der Frankfurter und Wiesbadener Macke-Gedächtnisausstellung sowie den Katalog der Sommerausstellung der Freien Secession Berlin; rechts vom Bildtitel fügte ich die erschlossene Vriesen-Nr. hinzu):

¹¹⁸ Vgl. neben dem genannten H481, 483 und 485 auch *Markt in Tunis I, II* (H 491-2), *Mann mit Esel* (H499), *Marktleben* (H500), *Im Basar* (H513).

¹¹⁹ Walter Holzhausen, *Die Tunisreise. Erinnerung und Geschichte*, in: *Die Tunisreise: Aquarelle und Zeichnungen von August Macke*, Köln, 1987, S. 44.

¹²⁰ *Schöpferische Konfession* (1920), in: *Das bildnerische Denken*, S. 76.

Zoologischer Garten 363 / *Entwurf für einen Wandteppich* 321 / *Straße mit Leuten in der Dämmerung* 504 / *Mädchen vor dem Springbrunnen* 463 / *Paar im Walde* 334 / *Kinder mit Ziege* 331 / *Landschaft aus Tegernsee mit lesendem Mann und Kind* 128 / *Frau im Park* 374 / *Sonnenuntergang nach dem Regen* 485; **Abb. 48** / *Blick von Hersel auf das gegenüberliegende Ufer* 73 / *Sonniger Garten* 71 / *Stilleben, Blumen im Garten* 418 / *Ballet im Theater* 328 / *Komposition* 1912 307 / *Ernte* 235 / *Landschaft aus Tegernsee mit Segelboot* 155 / *Wallberg bei Tegernsee* 133 / *Frauen am Bach* 369 / *Sturm* 290; **Abb. 45** / *Frauenkopf* 98? 254? / *Grosses Schaufenster* 340 / *Indianer* 260 / *Frauen vor dem Hutladen* 419? 454? / *Stilleben mit Katze* 124 / *Begonie mit Apfel und Birnen* 499 / *Porträt seiner Frau* 97 / *Seiltänzer* 450 / *Orientalische Tänzerin* 342 / *Bildnis E. A. Graeven* 250 / *Atelierstilleben* 1913 408 / *Georginenstrauß* 440 / *Café am See* 441 / *Tunesisches Hafenbild* 470 / *Zoologischer Garten* 336 / *Frau mit Kind vor Hutladen* 433; **Abb. 49** / *Weiden am Bach* 315 / *Selbstbildnis* 78 / *Frau K* 1908 518? / *Frau* [?] 1907 ? / *Blick aus dem Atelierfenster* 1911 229 / *Afrikanische Landschaft* 1914 456 / *Mann auf der Bank* 404 / *Frau im Zoologischen Garten* 1914 476 / *Porträt eines Amerikaners* 70 / *Abend* 349 / *Rotes Haus* 468 / *Kinder am Brunnen* 194? 467? / *Badende* 1912 302? / *Mädchen mit Papagei* 479 / *Waldbach* 1910 181 / *Husaren* 490? 377? / *Garten am Thuner See* 431 / *Spaziergang* 372? 477? / *Park am Wasser* 447 / *Farbige Form* 389-391? / *Alte Bäume auf der Kölner-Chaussee* 69 / *Nackte Frau, Rückenansicht* 253? 242? / *Kinder am Wasser* 464 / *Farbige Formenkomposition* 491 / *Kinder unter Bäumen* 497 / *Paar am Gartentisch* 1914 500 / *Geranien auf blauem Hintergrund* 80? 316? 332? / *Mädchen mit gelben Strohhüten* 366 (bzw. 367) / *Paar auf dem Waldweg* 1914 368? / *Rokoko* 341 / *Sonniger Weg* 429 / *Landschaft mit Fabrik* 401 / *Modegeschäfts* 446; **Abb. 50** / *Begrüßung* 484a / *Spaziergänger* 411 / *Bildnis Franz Marc* 207 / *Kinder mit blauem Krug* 194 / *Kinder am Brunnen, im Hintergrund Stadt* 1914 467 / *Leute im Garten* 1914 480 / *Türkisches Paar* 348 / *Tänzer* 344? / *Zoologischer Garten* 347; **Abb. 46** / *Blumentöpfe* 196? 197? 264? / *Indianer* 265; **Abb. 44** / *Am Rhein mit Segelschiffchen* 417? 445? / *Hutladen* 426 / *Landschaft mit blauem See* Vr 159? 425? 435? / *Parkweg* 345? / *Porträt Elisabeth Gerhardt* 50? / *Türkisches Café II* 469

3 Exkurs(ion): Zum Begriff des Graphischen

„Es ist [...] die Literarisierung der Lebensverhältnisse, welche der unlösbaren Antinomie Herr wird, unter der heute das gesamte Kunstschaffen steht und es ist der Schauplatz der tiefsten Erniedrigung des gedruckten Wortes, also die Zeitung, auf dem in einer neuen Gesellschaft seine Wiederherstellung von statten gehen wird.“ (Tagebuch, 16. 8. 1931; VI 446)

3.1 Totentanz der Wörter oder: Wie Frauen am Brunnen erscheinen

Das »Graphische«, von dem die vorliegende Arbeit handelt, bezieht sich eigentlich nicht nur auf den von Benjamin behandelten Gegenstand (Photographie, Graphik usw.), sondern auch auf die Weise seiner Bildbeschreibung. Er verglich sie gelegentlich mit einer graphisch-skulpturalen¹ Arbeit an der Kupferplatte. So z. B. am Anfang von *San Gimignano* (1929):

„Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben. »Abends versammeln sich die Frauen am Brunnen vorm Stadttor, um in großen Krügen Wasser zu holen« – erst als ich diese Worte gefunden hatte, trat aus dem allzubblendenden Erlebten mit harten Beulen und mit tiefen Schatten das Bild. Was hatte ich vorher von den weißflamenden Weiden gewusst, die am Nachmittage mit ihren Flämmchen vor dem Stadtwalle wachen? Wie enge mussten sich vordem die dreizehn Türme behelfen, und wie besonnen nahmen sie von nun ab jeder seinen Platz ein, und zwischen ihnen war es noch sehr geräumig.“ (IV 364)

Warum muss das Bild „wie aus einer kupfernen Platte getrieben“ werden? Scheinbar liegt die Analogie auf der Hand: Der Erzähler, der in der blendenden südländischen Sonne kaum mehr als den Umriss der sich aneinander reihenden mittelalterlichen Geschlechtertürme erfasst zu haben scheint, muss doch noch das Stadtbild auf dem Papier so schattenreich darstellen, wie der Künstler Kleinplastik aus einer flachen Platte hervorbringt. (Und parallel dazu sollte er bald auch die »auratische« Lichtregie der frühen Photographie mit dem Aufhellungsverfahren der Schabkunst – der Glättung der zuvor mühsam aufgerauhten Platte durch Schaber und Polierstahl – vergleichen.) Warum aber waren es die „vorm Stadttor“ aufgetauchten „Frauen“, die tiefe Schatten auf diese hellrot glänzende Kupferplatte brachten?

Dieses verbale »Relief«, mit dem der Erzähler die »Fassade« des Stadtbildes geschmückt hat, lehnt sich vielleicht an die Bibel an: an die abendliche Brunnenszene vor der Stadt Nahors, wo Abrahams Knecht auf der Suche nach Isaaks Braut die bildschöne Jungfrau Rebekka

¹ Es ist aus dem Umkreis der Goldschmiedehandwerker gewesen, dass der Kupferstich sich als eine neue Kunstgattung entwickelt hat. Die Stecher pflegten auch noch im 19. Jahrhundert ihre Platten mit dem Kürzel *Sc.* oder *sculp.* zu signieren, da ihr Verfahren auf einer skulpturalen Technik (Bearbeiten der Metallfläche mit einem Stichel) beruhte.

buchstäblich »heraufbeschor«². Diese übernatürliche Beschwörungsszene sollte später in der heidnisch-pantheistischen Mnemotechnik des jungen Werther naturalisiert und popularisiert werden; der Möchtegern-Maler Werther pflegte nämlich eine Stunde an einem „paradiesisch“ anmutenden Vorstadtbrunnen zu verbringen, damit er, im Anblick der Wasser schöpfenden Frauen seine „patriarchalische Idee“ belebend, seine melancholischen Leiden lindern konnte³. Benjamins Wortskulptur folgt allerdings nicht dem Muster dieser altväterlich geglückten oder dilettantisch misslungenen Beschwörungen. Denn die Frauenfiguren traten nur als vergängliche *Schweller*erscheinungen auf, um als „Worte“ gleich wieder zu verhallen und seiner Stadtbeschreibung den Weg zu ebnen – und zwar vor dem „Stadttor“, wovon in den tradierten Brunnenszenen nicht die Rede war. Ikonographisch lässt sich also die »Bedeutung« dieser Wortskulptur nicht festlegen. Wir sollen vor allem auf ihre akustischen Töne achten. Wie »klang« sie eigentlich? Sie dürfte so verklungen sein, als wäre sie von den kleinen »Hammerstößen« übertönt worden. Eine weitere Annäherung an diese Klangkonstellation wird jedoch erst in dem anschließenden Abschnitt ermöglicht:

„Kommt man von fern, so ist die Stadt plötzlich so unhörbar wie durch eine Tür in die Landschaft getreten. Sie sieht nicht danach aus, als solle man ihr je näherkommen. Ist es aber gelungen, so fällt man in ihren Schoß und kann vor Grillengesumm und Kinderschreien nicht zu sich finden.“ (IV 364)

Was bedeutet sein »Relief« in diesem Zusammenhang? Wir müssen zuerst klären, was das »Bedeutende« bei Benjamin hieß. In einer sprachphilosophischen Notiz, die vermutlich zur Zeit der Abfassung von *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921) verfasst wurde, sagt er: das Wort

„teilt als Wort mit, dass es mitteilbar ist, und dieses »es« ist ein geistiges Wesen. [...] Damit allein aber bedeutet es noch nichts. Es teilt zwar etwas mit, etwas ganz estimmtes und Endgültiges, nämlich eine Mitteilbarkeit, dasjenige aber von dem es die Mitteilbarkeit mitteilt, teilt es selbst nicht mit, das bedeutet es. Und um den Gegenstand seiner Bedeutung zu bestimmen, bedarf es also einer andern virtus im Wort als der mitteilenden.“ (Notiz über das „Skelett des Wortes“; VI 16)

Diese etwas komplizierte Bemerkung über »Mitteilung« und »Bedeutung« können wir leichter verstehen, wenn wir daran denken, dass das Wort nicht als das bloße Mittel zur Sendung eines vorgegebenen Sinngehalts aufzufassen ist; dass es uns häufig an seine »tiefere« Bedeutung denken lässt. Und die so geahnte tiefere Bedeutung lässt sich nicht »mitteilen«, da wir

² Der Knecht betete zu Gott: Er wolle das Mädchen, das ihm dort bereitwillig das Wasser anbieten würde, als die vorgesehene Braut erachten. Und „kaum hatte er aufgehört zu sprechen, da kam auch schon aus der Stadt Rebekka mit dem Krug [...]“. (Gen. 24, 15; nach der Einheitsübersetzung, Stuttgart, 1984)

³ *Leiden des jungen Werthers* (1787), in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Bd. 2.2, München, 1987, 352ff., 377f. (12. und 15. Mai, 6. Juli) – Kenjiro Asai sieht hierin die Bildquelle Benjamins (Anmerkung zur Japanisch-Übersetzung; *Benjamin Collection*, Bd. 3, Tokyo, 1997, S. 252).

sie sprachlich nicht deutlich formulieren können⁴. Dieser Befund gilt vor allem für die Sprache der Dichtung; in ihr erschöpft sich die »Bedeutung« des Wortes – wegen seines metrischen Werts und seiner Konnotation – nicht durch die Mitteilung seines Sinngehalts. Darum wird ihr Übersetzer vor eine schwierige Alternative gestellt: er muss entweder (zugunsten der sinngemäßen Wiedergabe des Originals) dessen dichterisch bedeutende Elemente wie Reimung, Versmaß usw. ignorieren, oder zur Erhaltung solcher Elemente auf die Sinnfälligkeit der Übersetzung verzichten. Benjamin fand bekanntlich im späten Hölderlin den Extremfall des letzteren; in *Antigonä* und *Oedipus der Tyrann*, wo der Dichter Sophokles' Verse deren Syntax, Wortfolge oder Etymologien treu ins Deutsche zu übertragen suchte, „ist die Harmonie der Sprachen so tief, dass der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird“ (*Die Aufgabe des Übersetzers*; IV 21). In einer derart tiefen Harmonie, wo „der Sinn von Abgrund zu Abgrund“ stürzt und „in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren“ droht, kommt das Wort – wie »bedeutend« es auch sein mag – *ausdruckslos* vor (IV 19, 21)⁵. In der oben zitierten Notiz über das „Skelett des Wortes“ aber handelte es sich eigentlich um einen eher gegensätzlichen Fall: den Fall, dass das Wort mit seinem Bild-Klang-Komplex dem Betrachter (bzw. Zuhörer) allzu „ausdrücklich“ statt „ausdruckslos“ vorkommt.

„Ausdruckslos im Maximum ist die postulierte aber ungefundene Bedeutung im nur virtuellen Wortbild. Ausdrücklich im Maximum ist der empirisch sich vordrängende, grinsende Bedeutungsschein, der auf dem Lautbild beruht.“ (VI 15)

Allzu ausdrücklich kommt das Wort vor, wenn „bei mehrfachem Hinsehen“ auf es „sich die Intention auf seine Bedeutung verliert, um einer andern, der Intention auf das, was man das Wortskelett mit Grund nennen kann, Platz zu machen“. Es gibt nämlich Fälle, dass bekannte Wörter befremdend erscheinen. Wenn wir sie mehrfach rezitiert hören oder aufgeschrieben sehen – von uns selber oder von jemand anderem –, können sie uns wie Fremdwörter oder unheimliche Zauberformeln vorkommen; sie können so hohl klingen wie klappernde Knochen, und ihre Buchstabenreihe kann so grinsend erscheinen wie gefletschte Zähne (statt vom

⁴ Eine genauere Betrachtung über den Begriff „Mitteilbarkeit“ – den Begriff, der bei Benjamin zum ersten Mal im Aufsatz *Über Sprache* (1916) auftritt und die Tendenz seiner späteren Schriften vorwegnimmt, die Schlüsselbegriffe mit dem Suffix *-barkeit* in einer Art von Virtualität zu artikulieren (Übersetzbarkeit, Reproduzierbarkeit usw.) – hat Samuel Weber unternommen (vgl. u. a. *Virtualität der Medien*, in: Sigrid Schade / Georg Christoph Tholen (Hg.), *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien*, München, 1999, S. 35-49). In der vorliegenden Arbeit aber haben wir – ausgehend von seinen noch früheren metaphysischen Schriften – versucht, diesen Begriff vor allem im Zusammenhang mit der kantischen Ästhetik (und nicht ausschließlich im Kontext der benjaminschen Sprachtheorie) zu betrachten.

⁵ Zum »Ausdruckslosen« in Benjamins Sprachtheorie vgl. u. a. Werner Hamacher, *Intensive Sprachen*, in: Christian L. Hart Nibbrig, *Übersetzen: Walter Benjamin*, FfM, 2001, S. 174-235, bes. S. 221ff.

Skelett könnte man mit Freud auch vom „Todestrieb“ sprechen – für den Fall nämlich, dass man hört, wie unermüdlich Neurotiker, Fanatiker oder spielende Kinder bestimmte Worte wiederholen⁶). Zur Bezeichnung solcher Wortskelette fällt Benjamin eine besondere Einklammerung ein:

„Zeichenmäßig kann man das Skelett eines beliebigen Wortes z. B. des Wortes »Turm« folgendermaßen bezeichnen: »- Turm -«“ (VI 15).

Bei dieser skelettartigen Erscheinung geht das Wort Benjamin zufolge nicht in den Zusammenhang der »Mitteilung« – wo es zur Mitteilung der „Mitteilbarkeit“ seine „Bedeutung“ virtuell verlangen würde – ein, sondern in den der »Bezeichnung«. Anders als die »Bedeutung« hat die »Bezeichnung« nur äußerliche Beziehungen zum Gegenstand der Intention. Benjamin erklärt es wie folgt: „Das Wort »Turm« bedeutet etwas, das heißt nichts anderes als es teilt etwas mit. Wenn ich etwas bezeichne, so teile ich es nicht mit, abstrahiere vielmehr überhaupt von seiner Mitteilbarkeit, um es einem andern Zusammenhang einzureihen. Wenn ich die drei Ecken des Dreiecks mit ABC bezeichne, so bedeuten diese Buchstaben nicht die Dreiecksecken, d. h. sie teilen sie nicht mit“ (VI 15f.). Die Buchstaben ABC „teilen“ die so bezeichneten Dreiecksecken nicht „mit“, denn sie haben mit dem räumlich-zeitlichen Dasein einzelner Dreiecksecken ebenso wenig zu tun wie das Wortskelett »- Turm -« mit dem historischen Dasein eines Turms.

Zur Beziehung zwischen »Bedeutung« und »Bezeichnung« vermutet er ferner folgende Asymmetrie: während alle Gegenstände der »Bezeichnung« auch »bedeutet« werden können, gibt es Gegenstände, „denen es wesentlich ist, überhaupt nicht bezeichnet, sondern nur bedeutet werden zu können, z. B. Gott, das Leben, die Sehnsucht“ (VI 16). – Aber warum? Man mag einwenden: auch das Wort »Gott« könne »bezeichnet« werden, sofern uns dessen Schriftbild ggf. wie andere säkulare Wörter skelettartig vorkommen würde. Ja, demjenigen, der sich »Gott« so gegenständlich konkret wie »Türme« vorstellen möchte, käme solch eine skelettartige Erscheinung desselben lästig vor. Benjamin aber stört das nicht, denn ihm ist »Gott« etwas, was weder skelettartig noch üppig erscheint; sich den Gott soundso anschaulich vorzustellen ist für ihn schlechthin absurd. Auch »Leben« und »Sehnsucht« sind ihm etwas, was über anschauliche Vorstellungen hinausgehen muss. Eben darum hatte er bereits im frühen Hölderlin-Aufsatz (1914) zweierlei Lebensvorstellungen des Dichters scharf unterschieden: dasjenige „Leben“ einerseits, *in dem* der mythologisch gesegnete Dichter bloß nach einem „idyllischen Weltfühlen“ fortwandeln durfte, um seinen Tod in göttlichem Gewand verklären zu können (*Dichtermuth*, 1800/01), und dasjenige andererseits, *in das* er „zur Wen-

⁶ Vgl. *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: *Studienausgabe*, Bd. III, FfM, 1975, S. 213-272.

de der Zeit“ erst einmal „wie Kinder“ an göttlichen „Gängelbanden“ zu treten hat (*Blödigkeit*, 1802/03)⁷. Und darum sollte Benjamin auch in den darauf folgenden Jahren – getrieben durch eine „große Sehnsucht nach Sprachergänzung“ – der Frage nachgehen: Wie überleben Sprachen das „bloße Leben“ des Lebendigen, welches (seiner Erscheinung nach) im Skelett oder Stein enden muss?⁸ —

Soviel zur »Bedeutung« der Worte im benjaminschen Sinne. Wer wie Benjamin dem Gedicht, der Kunstprosa oder auch der Übersetzung sein ganzes Leben widmen will – und dennoch anders als Hölderlin, eher ähnlich wie Baudelaire oder Robert Walser, unter Zeitdruck in der Pressewelt Texte verfassen und verkaufen muss –, konfrontiert sich nicht erst mit dem Abgrund des Ausdruckslosen, sondern vielmehr mit dem lästigen Grinsen eines beliebigen Wortskeletts. Also nannte Benjamin bereits in *Einbahnstraße* (1928), offenbar der baudelaireischen *Danse macabre* (1859) eingedenk, die „unvergleichliche Sprache des Totenkopfes“ als die erste seiner literarischen „Galanteriewaren“, da sie von selbst eine Synthesis vom „Maximum des Ausdrücklichen“ (grinsenden Zahnreihen) und dem „Maximum des Ausdruckslosen“ (dunklen Augenhöhlen) darstellte (IV 112, 936f.; vgl. IV 49ff.). Und in dem zeitgleich mit *San Gimignano* verfassten Essay *Robert Walser* (1929) betrachtete er, wie Walser mitten in der „Öde des Blätterwaldes“ seine „Sprachscham“ bewältigt hat, um seinen Helden gerade durch den scheinbar wilden „Wortswall“ einen „ganz ungewöhnlichen Adel“ verleihen zu können (II 324ff.). Auch bei der Abfassung von *San Gimignano*, der in der *Frankfurter Zeitung* erscheinen sollte, stieß Benjamin wohl auf die gleiche Frage: Wie ist der täglich geschändeten Sprache der Presse etwas „Belebendes, Reinigendes abzugewinnen“ (II 324)? Wie kann man ihr das „Strömen“ eines „erneuerten Blutes“ (II 327) ablauschen?

Er hat zuerst den blendenden »Bedeutungsschein« der Wörter zu bekämpfen. Und zwar nicht nur den Schein der „weißflammenden Weiden“, von denen er in der Mittagssonne nur ihre Weiße weiß. Denn auch die „dreizehn Türme“ der Stadt reihen sich mit ihrem geschlossenen ü-Laut so »eng« aneinander wie die Schneide- und Eckzähne im Mund: »- Türme -«, ohne im Bildraum genügend Platz zu erhalten; ihre postulierte »Bedeutung« wird von ihrem makabren Schein verdrängt. Erst das gehörte Geräusch der Stadt dürfte wie kleine Hammerstöße dem »virtuellen Wortbild« eine Kraft gegeben haben, wodurch der Erzähler dem Wortskelett „Türme“ Fleisch verleihen und den Schein der „Weiden“ zu dämpfen vermochte; Kinder-

⁷ *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (II 116ff.). Diese Unterscheidung impliziert eine Kritik an der zeitgenössischen Lebensphilosophie. Benjamin selber suchte dabei den Begriff des Lebens als „Grenzbegriff“ (Cohen) zu behandeln (vgl. Deuber-Mankowsky, op. cit, S. 207ff.).

⁸ Neben dem Übersetzer-Essay (IV 10ff., 18) vgl. u. a. *Zur Kritik der Gewalt* (1921; II S. 196ff.).

schreien und Grillengesumm wurden mit dem Bild vom Mutterschoß, vom feuchten beschatteten Gebüsch assoziiert, welches darauf verkehrt wie in der Traumarbeit – tiefe Schatten aufs „Stadttor“ setzend, statt *Tor* fleischlich dunkles *Rot* in Verkehr bringend⁹ – zum Bild der abends Wasser holenden Frauen sich verdichtet hat.

Man kann freilich nicht einfach sagen, dass das so rot gefärbte Tor die weibliche Scham »be-deute«. Benjamin zufolge war die „Röte der Scham“ eine „ausdruckslos bedeutende Erscheinung des Vergehens“, die vor allem am Menschengesicht, im Unterschied zur ausdrücklich rot bleibenden „bunten Scham eines Affen“, nur in der „Vergängnis“ sich zeigt; der oder die Beschämte färbt sich rot, um sich vor dem penetrierenden Schänderblick zu schützen (*Über die Scham*, um 1919/21; VI 70f.¹⁰). So soll sich nun auch das »Stadttor« dem schändlichen Wortgebrauch der Tagespresse entziehen, indem es sich im Abendrot färbt, um gleich im nächtlichen Dunkel farblos (skotopisch) zu vergehen¹¹. Es soll von den Händen der Frauen so behütet erscheinen wie die Krüge am abendlichen Brunnen. – Im Anblick der so übersetzbaren Schwellenerscheinung kam der Erzähler dazu zu sehen, wie Worte gegen das Wirkliche stießen und verklangen; skulptural „wie aus einer kupfernen Platte“¹², mit den harten Prägungen der Geschichte, tritt nun das Bild der mehrfach überbauten Stadt hervor:

„Wie sich im Lauf von vielen Jahrhunderten ihr Gemäuer immer dichter zusammenzog; kaum ein Haus ohne die Spuren großgerundeter Bogen über der schmalen Pforte. Die Öffnungen, aus denen jetzt schmutzige Leinentücher zum Schutze gegen Insekten wehen, waren bronzene Tore. Reste der alten Steinornamentik ließ man gottverloren im Mauerwerk stecken, das ein heraldisches Aussehen davon bekam. Ist man durch die

⁹ Das Stadttor mit der Vulva zu vergleichen war ein Motiv, das Benjamin in seiner Passagenarbeit in Anknüpfung an Ferdinand Noacks Triumphbogenforschung verfolgen wollte (V 150ff, 521f.).

¹⁰ Benjamin knüpft in diesem Text an Goethes *Farbenlehre* an. Die Schamröte trat aber auch an jenem Wertherschen Brunnen auf – bei dem dort von ihm angesprochenen Mädchen (op. cit., S. 354; 15. Mai). Zum Thema Erröten vgl. auch Patrick Primavesi, *Darstellung im Vergehen*, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin*, Bd. 3, München, 2000, S. 1610-1620.

¹¹ Physiologisch gesprochen: Bei zunehmender Dunkelheit versagen die farbtüchtigen, an der Stelle des schärfsten Sehens gelegenen Zapfen der Netzhaut; die Sehfunktion wird von den lichtempfindlichsten aber farbuntüchtigen Stäbchen übernommen, die mehr an der Netzhautperipherie liegen. Daher vermindert sich parallel zur Sehschärfe auch Farbempfindung. – Bei Benjamin aber ist der Begriff des »Farblosen« darüber hinaus mit der psychologischen Beschaffenheit der Farbwahrnehmung und mit der sprachpragmatischen Vielfalt der Farbbegriffe verflochten (vgl. 2.4.2-2.4.4), so dass er sich auf empirische Befunde ebenso wenig zurückführen lässt wie Wittgensteins Begriff des Farblosen (vgl. *Bemerkungen über die Farben*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 8, FfM, 1989).

¹² Benjamin versieht übrigens auch in einem ganz anderen Zusammenhang die topographisch lokalisierte »Scham« mit einer *metallinen* Schutzdecke – nämlich in Bezug auf das Zahlungsverhalten der Kunden im Rotlichtmilieu (V 615 [O 1a, 4]; vgl. IV 425).

Porta San Giovanni getreten, so fühlt man sich in einem Hofe, nicht auf der Straße. Selbst die Plätze sind Höfe, und man scheint sich auf allen geborgen“. (IV 365)

Es war eben mit diesem Gefühl der Geborgenheit, dass der Erzähler in den „Schoß“ dieser Stadt fiel; die einst »höfisch« vollgeschmückten Bauten der Kommune¹³ haben nach deren politisch-ökonomischem Untergang durch den langen zweckentfremdeten Alltagsgebrauch ihren einstigen Glanz dermaßen verloren, dass ihre Fassade und ihre Hofseite, ihr Außen und Innen, in den Augen des Besuchers fast ununterscheidbar erschienen sind. Denken wir aber daran, dass wir von einer derartigen Unsicherheit über die Vorn-Hinten-Verhältnisse auch dann ergriffen werden, wenn wir ein Bild »aus einer kupfernen Platte zu treiben« haben – denn wir können dabei ihre beiden Seiten nicht zugleich überblicken.

Der Künstler muss das zu verfertigende Bild von hinten her, im Anblick vom vagen – konkaven und seitenverkehrten – Gegenstück desselben, auf die rote Platte austreiben. Stellen wir uns vor, wie Bild und Spiegelbild auf der Platte sich zueinander verhalten. Als zweidimensionale Gebilde fallen sie miteinander zusammen, durch dreidimensionale Drehung (Umwenden). Nimmt man aber die seitenverkehrten flächigen Gebilde jeweils plastisch als *Bildräume* wahr, wird ihr Unterschied zueinander unaufhebbar – und eben darum verwechselt man z. B. die rechte Hand des Menschen nicht mit der linken; spiegelbildlich verkehrte räumliche Gebilde oder Gegenstände fielen durch eine vierdimensionale Drehung miteinander zusammen, aber für unseren Leibraum wäre diese mathematische Vorstellung nur ein phantasievolles Gedankenspiel. Dieser Unterschied ist es, der die Arbeit des Künstlers erschwert, wenn er (als Bildhauer) von der Rückseite der Platte her die Grundzüge des Bildes austreiben oder (als Radierer) auf der Platte ein seitenverkehrtes Bild ganz verfertigen muss. Wohl diese irreduzible Differenz des Bildraums war es, die jener Satz des abendlichen Brunnens mit der ausdruckslos vergehenden Erscheinung der Worte, mit der in umgekehrter Leserichtung vollzogenen Schattierung des »Tors« berührt hat. Man kann vielleicht sagen: mit der Umstellung der Buchstaben machen sich hier Worte der Beschaffenheit des Bildraums verwandt, sie werden ihm »unsinnlich ähnlich«¹⁴.

¹³ Vgl. C. Jean Campbell, *The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, 1290-1320*, Princeton, 1998.

¹⁴ Vgl. 2.1.5.

3.2 Wie die Sonne geschichtliche Schatten auf uns wirft

Auf diese Frage der Spiegelbildlichkeit¹⁵ stoßen freilich nicht nur Künstler, sondern auch wir Betrachter. Die seitenverkehrte Offenbarung der *Sixtinischen Madonna*, die wir gelegentlich vor ihren alten Reproduktionsstichen oder vor einem Diaprojektor erleben, finden wir ebenso merkwürdig wie die nach rechts wehenden drei Bäume der Rembrandt-Nachstiche; es fühlt sich für uns an, als ob damit die Zeit des Vorgangs aus den Fugen geraten wäre. Und wir wissen nicht, warum wir das eine davon »richtig« und dessen Spiegelbild »falsch« finden. Unsere Raumanschauung ist auf diese Weise der dreidimensionalen Perspektive und der damit verbundenen Zeitvorstellung verhaftet. Der Unterschied, den wir vor den seitenverkehrten Bildern empfinden, könnte zwar hinsichtlich unserer psychologisch-kulturellen Gewohnheiten näher beschrieben werden (rechts und links in der Leserichtung, auf der Bühne usw.); aber auch dadurch können wir das Befremden nicht beseitigen, solange unserer Raumanschauung eine vierdimensionale Drehung fremd bleibt.

Es war anhand dieser Frage der Spiegelbildlichkeit, dass Kant in *Prolegomena* (1783)¹⁶ die Grundthesen seiner Transzendentalen Ästhetik bestätigt sah: die Thesen nämlich, dass der Raum nur drei Dimensionen hat; und dass die räumliche Beschaffenheit der von uns angeschauten Gegenstände sich nicht bloß aus den uns bekannten Begriffen erklären lässt – d. h. dass der Unterschied zwischen der rechten Hand und deren spiegelbildlichem Gegenstück nicht vom „Ding an sich“ (vom Unterschied zwischen einer »rechten Hand an sich« und einer »linken Hand an sich«, den man bloß mit seinem Verstand zu begreifen hätte) herrührt, sondern von der Form der Erscheinungswelt, von der Form unserer sinnlichen Anschauung her. Da dieser Unterschied in den Augen einer göttlichen, mit höherem Anschauungsvermögen ausgestatteten Intelligenz verschwinden würde, soll man ihn nicht auf den Unterschied der Dinge selbst zurückführen; über das Ding an sich kann man nichts wissen, sondern nur spekulieren, so folgerte er.

Und es war eben in diesem Sinne, dass er im Vorwort des Buchs den Unterschied zwischen dem „spekulativen“ und dem „gesunden“-„gemeinen“ Verstand mit dem zwischen „Radirna-

¹⁵ Dieselbe Frage berührt Benjamin auch mit seiner bevorzugten Metaphorik des Löschblatts. Davide Giuriato hat diese Metaphorik ausführlich verfolgt (*Mikrographien: Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939)*, München, 2006, S. 121ff.). Aber er ordnete seine Betrachtungen einem »verdrehten« Neologismus „Auto’graphie“ unter und ging an dem für uns wichtigen Thema vorbei: der Erscheinung des *Lebens* im graphischen Bildraum der Kindheit.

¹⁶ AA IV, S. 286. – Kant geht dort freilich nicht (wie Wölfflin oder Arnheim) von Raffael, Rembrandt usw. aus, sondern (wie die Minimalisten oder die Postmoderne) von Händen, Ohren, sphärischen Dreiecken oder »Ready-made«-Objekten wie Handschuhen.

del” und “Meißel und Schlägel” verglichen hat¹⁷. Während wir mit Meißel und Hammer ein Stück Holz oder Metall direkt bearbeiten und in gewünschte Formen umwandeln können, stoßen wir beim Zeichnen und Signieren auf dem Ätzgrund auf die spiegelbildliche Verkehrung des Bildraums; die Differenz dieser Verkehrung wird theoretisch erst in der »Spekulation« über den vierdimensionalen Raum, praktisch (pragmatisch) erst durch wiederholte Übungen mit dem Spiegel bewältigt oder gewissermaßen ignorierbar gemacht. Für unseren “gesunden” Verstand, der nur in Verbindung mit unserer dreidimensional beschränkten Raumanschauung funktioniert, bleibt diese räumliche Differenz unaufhebbar. Wir können nur mit dem „spekulativen“ Verstand (mit der kritischen Vernunft) versuchen zu betrachten, was unser Verstand überhaupt zu beurteilen vermag und was nicht¹⁸.

Die Schwierigkeit der topo-graphischen Arbeit, die Benjamin durch ein metaphysisches »Vernehmen« zu bewältigen suchte, hing also mit der Aporie der menschlichen Vernunft eng zusammen, die Kant in seiner Vernunftkritik feststellte. Aber die Weise, wie die beiden Metaphysiker mit der Frage nach den Differenzen des Bildraums umgingen, unterscheidet sich deutlich voneinander. Die Frage, wie man zur Beschreibung des Bildraums Begriffe mit seiner beschränkten sinnlichen Anschauung verbinden soll, ist für Kant hauptsächlich die Frage der Mathematik und Mechanik; in seiner Erkenntnistheorie geht es weniger um empirische Begriffe wie »Stadt« oder »Turm« als um apriorische Begriffe.

Dass der Begriff »Turm« an sich so gut wie nichts besagt, wissen wir alle; man kann darunter (je nach seinen Erfahrungen) ganz Unterschiedliches verstehen. Dasselbe gilt aber Kant zufolge auch für nichtempirische Begriffe der Mathematik; denn man könnte unter »Dreieck« auch (nach nichteuklidischen Postulaten) Gebilde verstehen, deren Winkelsumme größer oder kleiner ist als zwei Rechtecke, und unter »Addition« eine andere Operationsregel als die der elementaren Arithmetik¹⁹. Begriffe bleiben also „leer“²⁰, soweit sie nicht mit bestimmten sinnlichen Anschauungen verbunden und befüllt (Synthesis) werden. Außerdem gibt es auch Be-

¹⁷ AA IV, S. 259.

¹⁸ Mit der Gegenüberstellung von Graphik und sonstigem Handwerk bekräftigt er vor allem seine Kritik an Hume. Er meint: Hume war zwar imstande, mit seinem Handwerk ein Schiff zu bauen, musste es aber, „um es in Sicherheit zu bringen, auf den Strand (den Scepticism)“ setzen, da er über keine „Seekarte“ verfügte. Denn Hume betrachtete Mathematik als „blos analytische Sätze“ (Tautologien der Begriffe) und mied dadurch die Auseinandersetzung mit der Frage der Raumanschauung (Kartographie), die sich nicht auf Begriffe reduzieren lässt (AA IV, S. 262, 272).

¹⁹ Vgl. Gottfried Martin, *Immanuel Kant*, Berlin, 1969⁴, S. 20ff.; ders., *Arithmetik und Kombinatorik bei Kant*, Berlin / New York, 1972; Saul Kripke, *Wittgenstein über Regeln und Privatsprache*, FfM, 1987.

²⁰ *Kritik der reinen Vernunft*, B 75.

griffe, zu denen wir keine passenden Anschauungen kennen (Gott, Unsterblichkeit usw.). Um Verwechslungen beim wissenschaftlichen Sprachgebrauch vorzubeugen, suchte Kant ein axiomatisches System der Begriffsverbindung aufzustellen (die „synthetischen Grundsätze der reinen Verstandesbegriffe“ in der Transzendentalen Logik); die Wahrnehmungen des Erkenntnissubjekts sollen nach diesem System auf bestimmte Begriffe bezogen werden. Die davon abweichenden Verbindungen sollten nicht in der Erkenntnistheorie, sondern erst in der Ästhetik (nicht in der »Transzendentalen« Ästhetik, sondern in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft seiner Dritten Kritik) zugelassen und der Prüfung des Geschmacksurteils unterzogen werden.

Mit einer derartigen Unsicherheit der Bild-Wort-Verbindung hatte zwar auch Benjamin zu kämpfen; er pflegte diese Notlage der Sprachen „Erfahrungsarmut“ zu nennen²¹. Seine Bildbeschreibung aber, die sich als Kunstprosa versteht, kümmert sich nicht um einen axiomatischen Aufbau des mathematisch-naturwissenschaftlichen Sprachgebrauchs. (Er fand eben, als er in Kants Stil „einen limes der hohen Kunstprosa“ gesehen hatte, doch zugleich eine „große Umbildung und Korrektur“ vom „einseitig mathematisch-mechanisch orientierten Erkenntnisbegriff“ Kants nötig²².) Sie fasst die Wahrnehmungen des Bildraums nicht erst in mathematischen Größenverhältnissen auf, sondern mit den überlieferten Begriffen aller Art, die ihn nicht selten mit ihrem »empirischen Bedeutungsschein« quälten. Also brauchte er – statt der synthetischen Grundsätze Kants – z. B. den Satz: »Abends versammeln sich die Frauen...«, um eine verdichtete Übertragung der wahrgenommenen Formen und Farben zu ermöglichen²³. Und gleich darauf sollte er auch der Frage nach dem Gott, nach dem gesehten Glück usw. – nach den Gegenständen, „denen es wesentlich ist, überhaupt nicht bezeichnet, sondern

²¹ Vgl. 1.2.3.1 und 1.3.1.

²² Brief an Scholem, 22. 10. 1917 (*Briefe*, Bd. I, S. 390); *Über das Programm der kommenden Philosophie*, 1917/18 (II 168).

²³ Wie Hamacher (op. cit.) gezeigt hat, sah Benjamin auch in seinem Übersetzer-Essay seine Aufgabe in einer »großen Umbildung« vom axiomatischen System der kantischen Erkenntnistheorie; die Kantische Synthesis von Anschauung und Begriff sollte durch die Synthesis der Sprachen miteinander, durch Übersetzung, ersetzt werden. Auch die Bild-Wort-Verbindung in seiner Bildbeschreibung ist als eine Art »Übersetzung« in diesem Sinne aufzufassen: als Paraphrasen und Variationen der herkömmlichen Ekphrasis. – Wenn wir aber in der vorliegenden Arbeit Benjamins Texte unter Heranziehung von Kants Ästhetik interpretieren, lesen wir Kant ganz unabhängig von der Weise, wie Benjamin ihn rezipiert hat. Zu seiner Kantrezeption im Kontext seiner Zeit vgl. Deuber-Mankowsky, op. cit.

nur bedeutet werden zu können“ (mit Kant zu reden: der Frage nach der »intelligiblen« Welt, die als solche weder räumlich angeschaut noch empfunden werden kann²⁴) – nachgehen.

In *San Gimignano* orientierte sich also seine Feder weniger an Kant als an einem anderen gebürtigen Königsberger, dessen Worte er zum Motto seiner Passagenarbeit macht hat:

„Pädagogische Seite dieses Vorhabens: »Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensional Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen.« Das Wort stammt von Rudolf Borchardt: Epilegomena zu Dante I“ (V 571 [N 1, 8] – Dieses Motto erscheint zuerst um 1928/29 in *Pariser Passagen I*; V 1026 [O°, 2])

Der Wahl-Toskaner Borchardt hatte ihn u. a. mit einem Essay über die dortige *Villa* (1907/08) fasziniert (übrigens war auch dieser zuerst in der *Frankfurter Zeitung* erschienen)²⁵. Dessen Besonderheit bestand u. a. darin, dass er trotz der ultrarechten politischen Einstellung des Autors “zuweilen materialistische Durchblicke” in die “ökonomischen Voraussetzungen der Pachtherrschaft” erlaubte (Adorno)²⁶. Er macht uns nämlich auf das von Touristen ignorierte “Schweigsame und Zurückgehaltene” der Villen aufmerksam, die als Nutzbau, “als altlateinische Lebensform durch und durch real und praktisch, etwas mit Geld und Macht Zusammenhängendes, [...] zäh festgehalten, um Macht und Geld zu steigern, zu bezeugen, zu verzinsen, zu vererben” seien. Indem er schildert, wie “sich das Kastell des Magnaten allmählich und organisch zur befestigten Farm und zur wehrlosen milden Villa entwickelt, von der aus Enkel, Erben und Rechtsnachfolger des Gewaltigen von einst Wirtschaft und Herrschaft weiterführen”, behauptet er, dass die Schönheit der Villen in ihrer organischen Einheit mit der Landwirtschaft zu suchen sei:

“Nur in diesem Zusammenhange aber mit Wirtschaft und Herrschaft hat die Villa [...] bis auf den heutigen Tag noch Sinn; erst von dieser unverrückbaren Grundlage, aus diesem realen Zusammenhange mit dem realen Leben entwickelt nun die italienische und lateinische Seele den geistigen und sinnlichen Begriff, den der Klang des ökumenisch gewordenen Wortes für die ganze Welt aushaucht [...]”²⁷

Da aber im industrialisierten Norden dies »ökumenisch gewordene« Wort nur noch einen schwachen Nachklang einer künstlichen Naturverbundenheit kennt (wie in der *Villenkolonie*

²⁴ Bei Kant gehört freilich die „Glückseligkeit“ zur intelligiblen Welt nur, sofern sie in Verbindung mit der Sittlichkeit steht und eine empirisch unerreichbare Idee bleibt.

²⁵ Benjamin zählt diesen Essay neben Riegls *Spätromischer Kunstindustrie* und Emil Petzolds *Hölderlins Brot und Wein* zu den Werken, von denen er in der Studienzeit “entscheidende Anregungen” bekam (*Curriculum Vitae Dr. Walter Benjamin*, 1939/40; VI 225). Generell zu seiner Borchardt-Rezeption vgl. Ernst Osterkamp, *Näherungen: Rudolf Borchardt im Werk Walter Benjamins*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, N. F. 31 (1981), Heft 2, S. 203-233.

²⁶ *George und Hofmannsthal*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10-1, FfM, 1977, S. 222. – Diese Bemerkung Adornos fand Benjamins Zustimmung (Brief an Adorno, 7. 5. 1940, *Briefe*, Bd. IV, S. 452).

der Rentner), kommt Borchardt dazu zu betrachten, warum er als ein Deutscher doch noch dessen geistigen und sinnlichen Klang vernehmen kann; „jede wirklich erkannte Eigenheit der deutschen Naturempfindung schließt“, so glaubt er, „auch die Erkenntnis ihrer Grenzen ein, ohne die Eigenheit nicht bestehen kann, und zwingt dazu, *rittlings über der Grenze stehend* ein Diesseits und ein Jenseits, ein Nordisches und ein Südliches gegeneinander zu vergleichen, die nur darum, weil sie geschieden sind [...], jedes von eigenen Rechts wegen souverän bestehen [...]“²⁸. Und er sucht darauf den »dunklen« historischen Hintergrund der deutschen und der italienischen Idyllenvorstellung zu erläutern.

Benjamin fand sich als Reisender ebenfalls auf eine kulturelle Grenze gestoßen. Was für ein geschichtlich »stereoskopisches« Sehen sollte er mit jener schattenreichen Wortschulptur ermöglichen? Als ersten Schritt dazu stellte er die »höfische« Geborgenheit des unübersichtlich überbauten Stadtraums festgestellt. Damit ist freilich seine Aufgabe noch nicht erfüllt; das mit „harten Beulen“ aufgetretene Gemäuer der Bauten bot ihm keine fertige Perspektive auf die Tiefe der Geschichte, sondern stand ihm vielmehr wie ein Hindernis im Wege und forderte ihn zur weiteren Stereoskopie seines und des Fremden »Lebens« heraus:

„Was so oft in der südlichen Stadt begegnet, wird doch nirgends spürbar wie hier: dass ihr Mensch, was er zum Leben braucht, sich erst mühsam vergegenwärtigen muss, so sehr macht die Linie dieser Bogen und Zinnen, der Schatten und der Flug der Tauben und Krähen ihn das Bedürfnis vergessen. Ihm wird schwer, sich dieser übertriebenen Gegenwart zu entringen, des Morgens den Abend und in der Nacht den Tag vor sich zu haben.“ (IV 365)

Wie kann er sich der „übertriebenen Gegenwart“ des wie schwarzweiß gezeichnet kontrastreichen südländischen Stadtbildes entringen? Ihm fällt auf, dass Frauen anscheinend mit ihrer Körperhaltung besondere Nähe zu den alten Göttern des Ortes aufweisen: „Überall wo man stehen kann, kann man auch sitzen. Nicht Kinder allein, sondern alle Frauen haben ihren Platz auf der Schwelle, ganz körpernah am Grund und Boden, seinen Sitten und vielleicht seinen Göttern. Der Stuhl vor der Haustür ist schon Wahrzeichen städtischer Neuerungen. Von den krassen Sitzgelegenheiten der Cafés vollends machen einzig und allein die Männer Gebrauch“ (ebd.). Also kommt er anschließend dazu, die damals von Literaten bevorzugten „Sitzgelegenheiten“ zu verlassen und eine andere, eben dadurch versäumte oder verdrängte »Gelegenheit« zu suchen; er legt sich nämlich hin, gibt die vertikale Distanz zur Erde auf, um in der ausgehenden Nacht „den Tag vor sich zu haben“, um sich in leibhafter Nähe zum Boden den traditionellen Tagesablauf der Bewohner vorstellen zu können:

²⁷ Borchardt, *Prosa III*, Stuttgart, 1960, S. 45ff., 51.

²⁸ Op. cit., S. 54ff. (Hervorh. v. T. M.)

„So habe ich nie vorher Sonnen- und Mondaufgang in meinem Fenster gehabt. Wenn ich nachts oder nachmittags auf dem Bett liege, gibt's nur Himmel. Ich beginne, gewohnheitsmäßig kurz vor Sonnenaufgang zu erwachen. Dann erwarte ich, wie die Sonne hinterm Gebirge emporkommt. Da gibt es diesen ersten flüchtigen Augenblick, in dem sie nicht größer ist als ein Stein, ein glühendes Steinchen auf dem Gebirgskamm. Was Goethe vom Monde sagte: »Glänzt dein Rand herauf als Stern« [*Dem aufgehenden Vollmonde*; 1828] – hat noch niemand von der Sonne begriffen. Ihrer aber ist nicht Stern sondern Stein. Die Früheren müssen die Kunst besessen haben, diesen Stein als Talisman bei sich zu bergen und damit die Stunden zum Glück zu wenden.“ (IV 365)

Gelegenheit macht Diebe, wie es im Sprichwort heißt. Wohl aber nicht nur Diebe, sondern auch Räuber: Was Benjamin hier mit einem »räuberisch«²⁹ frappanten Goethe-Zitat unternimmt, ist eine Weiterführung seiner frühen Überlegungen über die vorchristliche Glücksvorstellung; er fordert erneut eine Revision der Glücksvorstellung der Weimarer Klassik. Im Aufsatz *Das Glück des antiken Menschen* (1916) betrachtete er nämlich, wie der moderne Mensch in seiner »sentimentalischen« Reflexion das »naive« unschuldige Glück des antiken Menschen umzudeuten pflegte:

„Der sentimentalische Mensch [...] kann [...] ein annähernd naives Gefühl seiner selbst nur um den hohen Preis gewinnen, dass er sein ganzes inneres Wesen zu einer von der Natur geschiedenen Einheit zusammenfasst. [...] Während die naive Unschuld, die große, in unmittelbarer Berührung mit allen Kräften und Gestalten des Kosmos lebt, ihre Symbole in der Reinheit, Kraft und Schönheit der Gestalt findet, bedeutet sie dem Modernen [...] eine mikroskopische Diminutivunschuld, in Form einer Seele die von der Natur nichts weiß, die durch und durch verschämt, auch vor sich selbst ihren Zustand nicht zu erkennen wagt [...], um nicht bei seinem eigenen Anschauen in Scham zu versinken. Daher hat die moderne Empfindung des Glückes das Kleinliche und Heimliche zugleich, und sie hat die Vorstellung der glücklichen Seele geboren, die ihr Glück von sich selbst in beständiger Tätigkeit und künstlicher Gefühlsverengung verleugnet.“ (I 126f.)

Eine derart »schamhaft« kleinliche Empfindung von Glück und Unschuld, die der sentimentalische Künstler gerne in die Kindheit hineindeutet (I 127f.), hätte Benjamin zufolge für den antiken Menschen nichts als eine Hybris, einen wahnwitzigen Hochmut bedeutet:

„Es ist entscheidend für das Bild, das der antike Mensch vom Glück hat, dass jene kleine Bescheidenheit, die im Individuum das Glück begraben, es durch Reflexion unerreichbar tief in seinem Innersten verbergen will (als Talisman gegen das Unglück), bei ihm zu ihrem furchtbarsten Gegenteil wird [...]. Hybris ist der Glaube, Glück sei eine Eigenschaft, und gar noch die der Bescheidenheit, Hybris der Glaube, Glück sei etwas anderes als ein Geschenk der Götter, das diese jede Stunde nehmen können, die jede Stunde unerhörtes Unglück dem Sieger verhängen können.“ (I 128)

Eben diese Vorstellung von der glücklichen Stunde war es, die Benjamin in *San Gimignano* mit dem Bild jenes strahlend aufkommenden Talismans wieder aufgreifen wollte; er zog es so heran, als könnte es seine eigene »tief im Innersten verborgene« Glücksvorstellung wieder

²⁹ „Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen.“ (*Einbahnstraße*; IV 138).

nach außen kehren. Ist aber diese Stereoskopie der Sonne nicht gefährlich für die Augen? Das ist eben die Frage. Lesen wir den Aufsatz von 1916 weiter. Benjamin weist dort anschließend darauf hin, dass der antike Mensch weder das beglückte Verdienst noch die Unschuld des Glücklichen auf irgendeine Eigenschaft seines Inneren zurückführte; ihm sei das Verdienst bloß von den Göttern als Sieg verhängt worden, und erst mit der Siegesfeier sei ihm die Unschuld als „Erfüllung der Weihen“ zuteil geworden:

„Und so ist dem antiken Menschen am Glück beides zusammen; Sieg und Feier, Verdienst und Unschuld. [...] Denn keiner kann da mehr auf Verdienst pochen, wo er in den Wettkämpfen ein Kämpfer ist, auch dem Vortrefflichsten können die Götter den Herrlichen gesandt haben, der ihn in den Staub wirft. Und er – der Sieger wird umsomehr wieder den Göttern danken, die ihm Sieg über den Heldenhaftesten verliehen. [...] Wo aber bleibt auch die leere müßige Unschuld des Unwissenden, mit der der Moderne sein Glück vor sich selber verbirgt? Allen sichtbar, gepriesen von dem Volke steht der Sieger da, Unschuld tut *ihm* bitter not, der das Gefäß des Sieges wie eine Schale voll Weines in erhobenen Händen hält, von dem ein verschütteter Tropfen auf ihn fallend ihn ewig befleckt. Verdienst hat er nicht zu verleugnen und nicht zu erschleichen, das die Götter ihm gaben, und nicht Reflexion auf seine Unschuld tut ihr not, wie der kleinen, unruhigen Seele, sondern Erfüllung der Weihen, damit der göttliche Kreis, der ihn einmal erwählt, den Fremdling bei sich halten als Heroen.“ (I 128f.)

Im Anblick jenes strahlenden »Talismans« erhielt der Reisende von *San Gimignano* auf seiner Netzhaut genau solche »Befleckung« wie durch den verschütteten Tropfen Wein im antiken Siegesfest: nämlich den bläulich-violetten Fleck als das Nachbild der blendenden Sonne. Das Glück des antiken Menschen – das Glück, als Fremdling in den göttlichen Kreis aufgenommen zu werden – offenbarte sich hier also in Benjamins Augen nur insofern, als er dessen Unschuld bitter vermissen musste, mit dem Schmerz an der verbrannten Netzhaut. Ein derartiger Schmerz war ihm zufolge die einzige Möglichkeit für die Modernen, sich uneingeschränkt zum Kosmos in Beziehung zu setzen – wie er es ganz am Anfang von *Das Glück des antiken Menschen* angenommen hatte:

„Der nachantike Mensch kennt vielleicht nur eine einzige seelische Verfassung, in der er sein Inneres mit voller Reinheit und voller Größe zugleich zum Ganzen der Natur, des Kosmos in Beziehung setzt, nämlich den Schmerz.“ (I 126)

Benjamins Blick auf den strahlenden Glückstalisman markierte also die äußerste Grenze seiner schamhaften Reflexion über die Unschuld. Ein »stereoskopischer« Blick nicht nur deshalb, weil er den Fleck auf der Netzhaut der beiden Augen erhalten hat, sondern deshalb, weil er ihn als die Prägung der kulturellen Differenz wahrnahm, die mit einem nicht zu beseitigenden »geschichtlichen Schatten« auftrat. Ein weiterer geschichtlich-stereoskopischer Effekt dieses Blicks besteht darin, dass er dabei jenen »räuberisch« erbeuteten Blick des Weimarer Dichterfürsten einer ironischen Übertragung unterzog; das Nachbild des Sonnenrandes wurde

nämlich nicht als die organische Korrespondenz eines »sonnenhaften« Menschauges aufgefasst, sondern als ein Indiz dafür, dass etwas seinem Blick entgeht.

Goethe wollte bekanntlich festgestellt haben, dass die von uns wahrgenommenen polaren Farberscheinungen einen bruchlos abgeschlossenen Kreislauf bilden; daher konnte er die von seinem Forschungskollegen J. W. Ritter entdeckten sog. „ultravioletten“ Strahlen – die diesen Farbkreis an dessen Zenit unsichtbar zerreißen und unsere Augen ggf. bis zur Erblindung tief »beflecken« können – nicht anerkennen³⁰. Im geschichtlichen Blick Benjamins hingegen gehen das Sehen und das Gesehene auseinander. Die »Steigerung« der polaren Farbenphänomene kulminiert dort nicht im Purpurrot, sondern übertrifft wie bei Ritter sein Sehvermögen³¹. Er muss also seine Ohnmacht bloßlegen – in der blendenden Morgensonne errötend, wie aus Scham. Bei »Gelegenheit« der horizontalen Lichterscheinung, ohnmächtig auf dem Bett liegend, wendet er sich weniger an die pantheistische Natur eines Goethe als vielmehr an „des Himmels Gott“ Hölderlins, „der, zur Wende der Zeit, uns, die Entschlafenden, / aufgerichtet an goldnen / Gängelbanden, wie Kinder, hält“³².

(Und daher sollte Benjamin seine Betrachtungsweise nicht nur mit Goethes »Urphänomen«, sondern mit der physikalischen Spektralanalyse vergleichen. In einer Notiz zu *Über den Begriff der Geschichte* heißt es z. B.: „Wie der Physiker ultraviolett im Sonnenspektrum feststellt, so stellt er [der historische Materialist] eine messianische Kraft in der Geschichte fest. Wer wissen wollte, in welcher Verfassung sich die »erlöste Menschheit« befindet, welchen Bedingungen das Eintreten dieser Verfassung unterworfen ist und wann man mit ihm rechnen kann, der stellt Fragen, auf die es keine Antwort gibt. Ebenso gut könnte er sich danach erkundigen, welche Farbe die ultravioletten Strahlen haben“; I 1232)

³⁰ Vgl. *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, § 676f. (Münchner Ausgabe, Bd. 10, 1989, S. 204); Goethes Brief an Ritter vom 7. 3. 1801 (ebd., S. 1274ff.); sowie Thomas Seebecks Beitrag zur Farbenlehre (*Statt des versprochenen supplementaren Teils*; S. 936ff.). – Wie Goethe dabei zugunsten seiner eigenen Polaritätsschemata Ritters Daten verfälschend rezipieren musste, wird belegt durch die Notizen, die in der Leopoldina-Ausgabe veröffentlicht worden sind (*Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Weimar, Abt. I, Bd. 3, 1951, S. 382f., 503; Abt. II, Bd. 3, 1961, S. 355f.; Abt. II, Bd. 4, 1973, S. 83). Die größte Annäherung an Ritters und Benjamins Optik sollte Goethe erst in den nachher durchgeführten Forschungen der „entoptischen Farben“ leisten (vgl. Münchner Ausgabe, Bd. 12, 1989, S. 473ff.).

³¹ Zu Benjamins Ritter-Rezeption vgl. 2.2.2, Anm. 72.

³² *Blödigkeit* (1802/03); es war eben unter Heranziehung dieses Gedichts, dass Benjamin die vermeintliche „Gelegenheitsdichtung“ Goethes kritisiert hatte (I 165ff.). Näheres zum Benjaminschen Begriff „Gelegenheit“ vgl. Samuel Weber, *Targets of Opportunity*, New York, 2005.

3.3 Wie man an der Stadtmauer auf den Himmel blickt

Die Reflexion über Unschuld und über die kulturelle Grenze entwickelt sich weiter, wenn der Reisende zum Schluss das Hotelzimmer verlässt und einen Blick auf das Umland wirft:

„Ich schaue von der Mauer der Stadt. Das Land brüstet sich nicht mit Bauten und Siedlungen. Es ist viel da, aber beschirmt und beschattet. Die Höfe, an denen nichts als die Notdurft gebaut hat, sind nicht nur in der Zeichnung, sondern in jedem Ton von Ziegel und Fensterglas so vornehm wie kein Herrenhaus in der Parktiefe. Die Mauer aber, an die ich lehne, teilt das Geheimnis des Ölbaums, dessen Krone als harter brüchiger Kranz sich mit tausend Breschen dem Himmel öffnet.“ (IV 365f.)

Indem er hier die Bauernhöfe als „so vornehm wie kein Herrenhaus“ preist, deutet er seine Polemik gegen Borchardt an, der – wenn auch nicht ohne »materialistische Durchblicke« – nur den Villen aristokratischer Herkunft Lob schenkte. Seine Polemik war aber keine bloß politische, sondern stilistische; er stand der „sinnlichen Bestimmtheit und Fülle“ des borchardtschen Stils kritisch gegenüber (Notiz „Zum Fall Borchardt“, um 1929; VI 201³³). Fraglich schienen Benjamin offenbar sowohl dessen präventiöser Gestus („rittlings über der Grenze stehend [...] ein Nordisches und ein Südliches gegeneinander zu vergleichen“) als auch dessen rassenpsychologisch beschriebene Idyllenbilder selbst. Borchardt zufolge sei „die deutsche Empfindung“ als „die eines Individuums für sich [...] auf Freiheit und Sehnsucht gestellt“, die italienische dagegen „wie alle archaische Empfindung in der Volksbreite latent und gebunden, [...] mit dem Weltgefühl des Herrn aufs tiefste verwachsen“. Und demgemäß sei auch „der dunkle Grund“ des Leidens bei den beiden

„Blutsgruppen ein sehr verschiedener. Den einen mahnt das altarisches Leiden am Individuum, [...] der Kampf der Widersprüche im Gemüt an ein verlorenes einfältigeres Sein [...]. Über diese [...] Wirrungen, den Sturm und Drang jugendlicher und schuldloser Rassen, ist das uralte Blut, das jenseits der Alpen wuchernd ein unausdenkbares Erbe an Verschuldetem, Gelittenen und unheilbaren Erfahrungen von Geschlecht zu Geschlecht vermehrend weiterwälzt, seit Jahrtausenden hinaus. Was an dem Leiden, das den Lateiner zur Natur zurückbiegt, Heimweh ist, kann nicht auf Urzustände gehen, die ihm schon [...] jenseits seines Mythos waren. [...] Der dunkle Grund, der alle antike und von ihr stammende Idylle notwendig tönt, spielt aus einer Welt voller Geschäfte, Siege und Niederlagen weltlicher Ambitionen in die Welt der ewigen, ruhigen und heiligen Arbeiten hinüber, die sich über Brache, Saat, Blüte, Ernte wandellos geduldig [...] wiederholen.“³⁴

³³ In dieser Notiz wird Borchardts „Scheinwelt“ mit Goethes und Hofmannsthals Dichtung in Zusammenhang gebracht. Der 1929 verfasste und dem Andenken von Hofmannsthal gewidmete Text *San Gimignano* führte eben im Kontext dieser Stilfrage den Kampf mit dem »Bedeutungsschein« der Wörter vor. Im Hinblick auf jenes Brunnenmotiv könnte man vielleicht die Benjamin-Borchardt-Beziehung wie die zwischen Jakob und Esau ansehen. (Benjamin pflegte übrigens das „Ausdruckslose“ als Antipode zum schönen „Schein“ des borchardtschen Stils zu betrachten – sowohl im Goethe-Essay wie auch im Übersetzer-Essay war Borchardt in diesem Sinne Hölderlin gegenübergestellt; I 181f., IV 21)

³⁴ Borchardt, *Prosa III*, S. 56f.

Und dies »Hinüberspielen« der historischen Schatten soll physiognomisch wahrgenommen werden; der dunkle Ton der italienischen Idylle sei nicht nur bei Horaz und Ariost, sondern auch noch an einer herrischen Gebärde des heute dort ansässigen Rentners zu erkennen, wohingegen der Nachkomme der »jugendlichen« Stürmer und Dränger Züge der Kleinbürgerlichkeit annehme:

“Es ist die Gebärde des italienischen Herrn, der die mit Städten und Palästen, Lüsten und Brünsten, Peinen und Grausamkeit verschattet liegende Ferne [...] ausschließt, während die entbrannte Sonne [...] die Villa mit hohem Sommer segnet. / Geschichtlich wie absolut genommen [...] setzt die Villa, in Deutschland nur der Bauausdruck des Rentiers, hier den Herrn und immer wieder den Herrn voraus. So kommt es, dass am Herrn auf dem Lande in Deutschland [...] immer etwas Kleinbürgerliches, noch am Rentier auf der Villa im Süden etwas Signoriles haftet.”³⁵

Um das „Schweigsame und Zurückgehaltene“ der heutigen Villa zum Ausdruck zu bringen, scheut also Borchardt nicht davor zurück, die uralte poetische Tradition bis zu einem fast in lächerlichem Maße verkümmerten Erscheinungsbild derselben zu verfolgen, und verrät eben somit materialistisch die »Verkümmerung der Aura« im Industriezeitalter. Als einem Wahl-Toskaner, der selber in einer etwas baufälligen und daher günstig zu mietenden Villa wohnhaft war³⁶, war ihm die Anknüpfung an diese »etwas signorile« Gestik unverzichtbar; wie die assimilierten Dichter der Antike wollte er sich zur Tradition des Lateiners verhalten. Im Anblick dieser und ähnlicher Beschreibungen sprach Benjamin von einer „eigentümlichen Erfahrung des Scheines“, die „kaum je so marktschreierisch, so verzweifelt aber auch kaum je so vollendet und ihrer Vollendung bewusst sich herausschrie“ (VI 201). Es war von dieser allzu beredten Schweigsamkeit der Sommerlandschaft, dass der Erzähler von *San Gimignano* sich mit dem lakonischen Verweis auf das genannte „Geheimnis“ absetzte.

Was die im Wind rauschende Baumkrone ihm mitteilt, und was ihm die Mauer mit dem Druck an den dumpf schmerzenden Rippen mitteilt, bleiben ihm ein Geheimnis; es lässt sich nicht restlos auf seine menschliche Sprache »übersetzen«. – In dieser Szene verdichtet Benjamin seine sprachtheoretischen Reflexionen über die Geschichte des Sündenfalls; er hat sie in seinen Schriften mit den unermüdlichen Variationen des Baummotivs weitergeführt. Der Ausgangspunkt war der Aufsatz *Über Sprache* (1916). Dort betrachtet er, wie der Mensch sich nach dem Verzehr der Frucht des »Baums der Erkenntnis« – mit der Frage nach der Erkenntnis vom Gut und Böse – von der paradiesischen Namensprache abgekehrt hat. Mit der Frage: »Ist X gut, oder nicht?« – wobei verschiedene Dinge die Stelle des X einnehmen konnten – ,

³⁵ Op. cit., S. 58.

³⁶ Alexander Kissler, »Wo bin ich denn behaust?« *Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs*, Göttingen, 2003, S. 141.

hat der Mensch die Dinge von ihren Namen losgelöst; seine Sprache nahm nunmehr die Form des *Urteils* an. In dieser Abkehr von der Eins-zueins-Benennung sieht Benjamin den Grund zur Vielheit der Sprachen, da der Mensch darauf den Dingen immer weitere abstrakte Prädikate auferlegt haben muss; die Dinge wurden willkürlich »überbenannt« und »überbestimmt«, so dass ihre mehrfachen arbiträren Bezeichnungen dem nunmehr zur Sterblichkeit Verurteilten so „ausdrücklich“ wie grinsende Skelette vorkommen konnten, als die „*bloßen* Zeichen“ (II 153ff.). Die edlen „Zeichen“, die Gott – der Vision des Maler Müllers zufolge – bei der adamitischen Namengebung der stummen Natur gegeben haben soll (II 152), sind in Verwirrung gebracht worden.

In der scheinbaren Idylle von *San Gimignano* mag Benjamin zwar den Totentanz der bloßen Zeichen erst einmal erfolgreich aufgelöst haben. Seine Sätze sind aber (grammatisch gesehen als prädikativ aufgebaute Urteile) ebenso mit der Schuld behaftet wie jene adamitische Frage nach dem Gut und Böse. Hier wie in *Über Sprache* sieht er seine Sprache als verschuldet an; sie ist an ihrem verfehlten Dingbezug schuldig. Er betrachtet sogar auch das Wort Gottes als verschuldet. Denn Adams Abkehr von der Namensprache hat ihm zufolge als „die einzige, tiefste Schuld“ des Menschen das „richtende Wort“ Gottes erweckt, welches (im Unterschied zum schaffenden Gotteswort) „als äußerlich mitteilendes“ Urteil im Grunde identisch geworden ist mit der Urteilsform der Menschensprache. Der Mensch zog durch den „Sündenfall des Sprachgeistes“ auch und gerade das ihn bestrafende Wort Gottes in Mitleidenschaft (II 153).

Im Hinblick auf diese Betrachtung der »Schuld« kann Borchardts Versuch, dem angeblich »schuldlosen« nordischen Publikum die altitalienische Pachtherrschaft als ein bewährtes Versöhnungsmodell zur Lösung des Klassenkampfes vorzustellen, nur als ein verzweifelter Selbstbetrug angesehen werden. Benjamin sollte daher ein paar Jahre danach eine Alternative zu Borchardts ritterlicher Gestik mit seiner eigenen Version von der scheinbar idyllisch-feudalen Villenlandschaft aufführen, und zwar wieder in der *Frankfurter Zeitung*: nämlich in *Tiergarten*, dem Kernstück der in Toskana entworfenen Textgruppe *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*³⁷. Mit einem bäuerlich-infantilen (oder vielleicht infanteristischen) Gestus sollte er dort seine Frage nach dem Sprachverfall auch auf die Frage nach der kapitalistischen Verschuldung erweitern, bis er schließlich den Segen der Industrie mit der ruhenden Haltung der raffaelschen Putten verbalisierte.

³⁷ Vgl. 2.4.4.2. – Vom August bis Oktober 1932 hielt er sich wieder zusammen mit Wilhelm Speyer in Toskana (diesmal in Poveromo, „Badeort für arme Leute“; Brief an Scholem, 7.8.1932, *Briefe*, Bd. IV, S. 123) auf und widmete sich der Abfassung der Kindheitserinnerungen.

Hier an der Stadtmauer vom »Manhattan des Mittelalters« ist er noch nicht so weit gekommen. Zwar scheint er bereits wie in *Tiergarten* einen entlastenden »Gleichgewichtszustand« zu finden. Mit dem dumpfen Schmerz an den Rippen empfindet er nämlich nicht nur die Schwerkraft, nicht nur die Last seines gefallen irdischen Daseins; dank der Mauer, an die er lehnt, kann er auf den Himmel so schauen wie Raffaels Putten, die an der Brüstung des unteren Bildrandes lehnend uns Betrachter zur Teilnahme an dem Kult der Entsühnung einladen. Aber er spart hier schweigsam die Darstellung des Wetters aus; er wusste wohl noch nicht, wie die aktuelle »Trockenheit« – die des sommerlichen Mittelmeerraums oder die monetäre Dürre der Deflation, die kurz davor durch Mussolinis kühne Lire-Aufwertung ausgelöst worden war – von der Trockenheit jener scheerbartschen Turmbaustelle zu unterscheiden sei. Eben in diesem Punkt lag die Schwäche seiner frühen Wetter-Trichotomie³⁸. Erst nach dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise sollte er die differenzierte Beschreibung der beiden erlernen. Die Bildsprache seines historischen Materialismus befand sich hier also noch im Aufbau.

³⁸ Vgl. 2.4.1.

Literaturverzeichnis

(Unveröffentlichte Akten, alte Ausstellungskataloge und anonyme Publikationen:)

Acta Specialia 20, Bd. I, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Akten-Nr. I / NG 602.

Der Sturm: 54. Ausstellung. Sammlung Kluxen, Berlin, August 1917.

Sommerausstellung, Freie Secession, Berlin, April-Juni 1920.

August Macke Gedächtnisausstellung, Frankfurt / Wiesbaden, 1920 (Frankfurt 19.5.-13.6. 1920; Wiesbaden Juli – Oktober 1920).

Grosz/Jung/Grosz, Berlin, 1980.

(Sonstige:)

Adler, Jeremy: «Eine fast magische Anziehungskraft», München, 1987.

Adorno, Gretel: Gretel Adorno Walter Benjamin Briefwechsel 1930-1940, hrsg. v. Gödde, Christoph und Lonitz, Henri, FfM, 2005.

Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 10·1, FfM, 1977.

Amelunxen, Hubertus von: Walter Benjamin und Karl Blossfeldt, in: Lammert, Angela (Hg.), Konstruktion von Natur, Amsterdam (u. a.), 2001, S. 81-88.

Aping, Norbert: Das Dick-und-Doof-Buch, Marburg, 2004.

Appelbaum, Stanley: Bizareries and Fantasies of Grandville, New York, 1974.

Aragon, Louis: Le paysan de Paris, Paris, 1926.

Arasse, Daniel: L'Ange spectateur: La Madone Sixtine et Walter Benjamin, in: Traverses, no. 3 (n. s.), 1992, S. 9-19.

Asai, Kenjiro (Hg.): Benjamin Collection, Bd. 3, Tokyo, 1997.

Atget, Eugène: Lichtbilder, Paris / Leipzig, 1930.

Atget, Eugène: Lichtbilder, veränderte Neuausgabe, München, 1975.

Aurenche, Marie-Laure: Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870), Paris, 2002.

Badt, Kurt: Die Kunst Cézannes, München, 1956.

Badt, Kurt: Paolo Veronese, Köln, 1981.

Baecker, Dirk (Hg.): Kapitalismus als Religion, Berlin, 2003.

Baldwin, Gordon (u. a.): Eugène Atget, Los Angeles, 2000.

Barthes, Roland: Sade, Fourier, Loyola, FfM, 1974.

Bataille, Georges: Manet, Genf / Paris / New York, 1955.

Bataille, Georges: Œuvres complètes, T. 1 und 9, Paris, 1970, 1979.

Baudelaire, Charles: Œuvres complètes, Paris, 1975-76.

Bauschatz, Paul: Paul Klee's ANNA WENNE and the Work of Art, in: Art History, vol. 19, no. 1, 1996, S. 74-101.

Bayer, Andrea (ed.), Dosso Dossi, New York, 1998.

Behne, Adolf: August Macke. Zur Eröffnung der Ausstellung im Kronprinzenpalais. Ansprache von Adolf Behne, in: Freiheit, Do., 10. März 1921 (Nr. 116, *Abend-Ausgabe*), S. 3.

Belting, Hans: Bild und Kult, München, 1990.

Benesch, Otto: The Drawings of Rembrandt, vol. VI, London, 1973.

- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. I-VII und Supplement I-III, FfM, 1972ff.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe, Bd. I-VI, FfM, 1995ff.
- Beraldi, Henri: Les graveurs du XIXe siècle, T. X, Paris, 1890.
- Binder, Hartmut: Kafka-Kommentar, München, 1975.
- Blees, Christian: Laurel & Hardy, Berlin, 1993.
- Block, Richard: Selective Affinities: Walter Benjamin und Ludwig Klages, in: Arcadia, Bd. 35, 2000, S. 117-136.
- Blossfeldt, Karl: Urformen der Kunst, Berlin, 1928.
- Blume, Eugen: Ludwig Justi und die klassische Moderne, Berlin, 1994.
- Bois, Yve-Alain: Painting as Model, Cambridge (Mass.)/ London, 1990.
- Bois, Yve-Alain : Présentation: Peinture et graphisme; De la peinture ou le signe et la marque (Walter Benjamin), in: La part de l'œil, no. 6, 1990, S. 10-12.
- Bois, Yve-Alain / Krauss, Rosalind: Formless: A User's Guide, New York, 1997.
- Bollerey, Franziska: Architekturkonzeptionen der utopischen Sozialisten, Berlin, 1991.
- Borchardt, Rudolf: Prosa III, Stuttgart, 1960.
- Bossert, Helmuth Th. / Guttmann, Heinrich: Aus der Frühzeit der Photographie, FfM, 1930.
- Boucher, François: Le Pont-Neuf, T. 1 und 2, Paris, 1925/26.
- Bouvenne, Aglaus: Notes et souvenirs sur Charles Meryon, Paris, 1883.
- Braun, Christina von: Antisemitismus und Misogynie, in: Jutta Dick / Barbara Hahn (Hg.), Von einer Welt in die andere, Wien, 1993, S. 179-196.
- Breithaupt, Fritz: Jenseits der Bilder, Freiburg, 2000.
- Brettell, Richard R.: Pissarro and Pontoise, New Haven / London, 1990.
- Brodersen, Momme: Spinne im eigenen Netz, Bühl-Moos, 1990.
- Brüggemann, Heinz: Fragmente zur Ästhetik / Phantasie und Farbe, in: Burkhardt Lindner (Hg.), Benjamin-Handbuch, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 124-133.
- Brüggemann, Heinz: Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie, Würzburg, 2007.
- Büchsel, Martin: Die Verselbständigung der ästhetischen Mittel in einigen Radierungen Rembrandts, in: Städel-Jahrbuch, N. F. 17 (1999), S. 313-330.
- Bulgakowa, Oksana: Sergej Eisenstein und die deutschen Psychologen, in: Herausforderung Eisenstein, hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, 1989, S. 80-91.
- Burckhardt, Jakob: Cicerone, bearbeitet von Wilhelm Bode, Leipzig, 1909-10.
- Burke, James D.: Charles Meryon, Prints & Drawings, Ausst.-Kat. Toledo, Ohio, 1974.
- Burty, Philip: Charles Méryon. Sailor, Engraver, and Etcher, London, 1879.
- Byg, Barton: Landscapes of Resistance, Berkeley, Calif. (u. a.), 1995.
- Campbell, C. Jean: The Game of Courting and the Art of the Commune of San Gimignano, 1290-1320, Princeton, 1998.
- Caslin, Jeremy Elie: Kandinsky's Theory of Art: Hegel, the Beginnings of Abstraction, and Art History, Mikro-fiche, Ann Arbor, MI, 1998.
- Caygill, Howard: Walter Benjamin, London (u. a.), 1998.
- Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, München, 1989.
- Cézanne, Paul: Über die Kunst, hrsg. v. W. Hess, Mittenwald, 1980.

- Chagall, Marc: Marc Chagall, Berlin (Galerie der Sturm), o. J.
- Christ, Oktavia: Odilon Redon, Berlin, 1994.
- Clark, T. J.: The Painting of Modern Life, London, 1985.
- Cohen, Hermann: Ästhetik des reinen Gefühls, 2 Bde., Berlin, 1912.
- Collins, Roger: Charles Meryon: A Life, Devizes, Wiltshire, 1999.
- Daix, Pierre / Rosselet, Joan: Le cubisme de Picasso, Neuchâtel, 1979.
- Däubler, Theodor: "Sturm"-Gesamtschau, Beilage des Berliner Börsen-Couriers *Nr. 108 (Di., 6. März) 1917*, S. 5.
- Dauthendey, Max: Der Geist meines Vaters, München, 1912.
- Deleuze, Gilles: Kino, 2 Bde., FfM, 1989-91.
- Delteil, Loys: Le Peintre-Graveur illustré (XIXe et XXe siècles): Honoré Daumier, T. 3 / 6 / 7, Paris, 1926.
- Delteil, Loys / Wright, Harold J.: Charles Meryon, New York, 1924.
- Derrida, Jacques: Aufzeichnungen eines Blinden, München, 1997.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, Wien, 1992.
- DesCars, Jean / Pinon, Pierre: Paris-Haussmann, Paris, 1991.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Der frühe Benjamin und Hermann Cohen, Berlin, 2000.
- Dick, Rainer: Laurel & Hardy, München, 1995.
- Dickey, Stephanie S. (ed.): The illustrated Bartsch, vol. 50, New York, 1993.
- Didi-Huberman, Georges: La ressemblance informe, Paris, 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité, in: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, no 64, *Été 1998*, S. 95-115.
- Dittberner, Susanne: Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft, Stuttgart / Weimar, 1995.
- Doherty, Brigid: „The Colportage Phenomenon of Space“ and the Place of Montage in »The Arcades Project«, in: Beatrice Hanssen (ed.), Walter Benjamin and »The Arcades Project«, London / New York, 2006, S. 157-183.
- Drost, Wolfgang / Riechers, Ulrike (éd.): Charles Baudelaire: Salon de 1859, Paris, 2006.
- Druick, Douglas W.: Odilon Redon: Prince of Dreams, Chicago / Amsterdam / London, 1994.
- Duve, Thierry de: Kant after Duchamp, Cambridge, Mass. / London, 1996.
- Duve, Thierry de: Nominalisme pictural, Paris, 1984.
- Eberlein, Johann Konrad: The Curtain in Raphael's Sistine Madonna, in: The Art Bulletin, 1983 (Vol. 65, No. 1), S. 61-77.
- Ecke, Goesta: Charles Meryon, Leipzig, 1923.
- Ehrenberg, Christian Gottfried: Über die Entwicklung und Lebensdauer der Infusionsthiere, in: Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus dem Jahre 1831, 1832, S. 1-154.
- Ehrenberg, Christian Gottfried: Beiträge zur Kenntnis der Organisation der Infusorien und ihrer geographischen Verbreitung, besonders in Sibirien, in: Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus dem Jahre 1830, 1832, S. 1-88.
- Einstein, Carl: Werke, Bd. 1, Berlin, 1994.
- Engel, Helmut / Jentsch-Wenzel, Stefi / Treue, Wilhelm (Hg.): Geschichtslandschaft Berlin, Bd. 2, T. 1, Berlin, 1989.
- Faber, Richard: Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur, Köln / Weimar / Wien, 1993.

- Faber, Richard: Männerrunde mit Gräfin, FfM (u. a.), 1994.
- Fath, Manfred / Germer, Stefan (Hg.): Edouard Manet: Augenblicke der Geschichte, München, 1992.
- Fourier, Charles: Œuvres complètes de Charles Fourier, T. 4, Paris, 1966.
- Fournier, Édouard: Histoire du Pont-Neuf, T. 2, Paris, 1862.
- Frese, Werner / Güse, Ernst-Gerhard (Hg.), August Macke: Briefe an Elisabeth und die Freunde, München, 1987.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe, 1-11, FfM, 1969-75.
- Fried, Michael: Courbet's Realism, Chicago and London, 1990.
- Fried, Michael: Manet's Modernism, Chicago and London, 1996.
- Fuld, Werner: Walter Benjamin, Hamburg, 1990.
- Fürnkäs, Josef: Surrealismus als Erkenntnis, Stuttgart, 1988.
- Fürnkäs, Josef: Aura, in: Michael Opitz / Erdmut Wizisla (Hg.), Benjamins Begriffe, Bd. 1., FfM, 2000, S. 95-146.
- Garnier-Pelle, Nicole: L'imagerie populaire française, T. 2, Paris, 1996.
- Gassier, Pierre: Les dessins de Goya, T. 2, Fribourg, 1975.
- Geelhaar, Christian: Picasso. Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs 1899-1939, Zürich, 1993.
- Geffroy, Gustave: Charles Meryon, Paris, 1926.
- Giedion-Welcker, Carola: Paul Klee, London, 1952.
- Giuriato, Davide: Mikrographien: Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939), München, 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, München, Bd. 2.2, 9, 10, 12, 16, 1985ff.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Die Schriften zur Naturwissenschaft, Weimar, Bd. I-3, II-3, II-4, 1951ff.
- Gölz, Sabine I.: Aura di San Pellegrino: Überlegungen zu Benjamin-Archiv Ms 931, Vortrag in der Tagung „NOW – Das Jetzt der Erkennbarkeit. Orte Walter Benjamins in Kultur, Kunst und Wissenschaft“, Berlin, 17.10. - 22.10. 2006.
- Goncourt, Edmond et Jules de: Journal, T. 2, Monaco, 1956.
- Gordon, Donald E.: Modern Art Exhibitions 1900-1916, Vol. 2, München, 1974.
- Görling, Reinhold: Die Sonette an Heinle, in: Burkhardt Lindner (Hg.), Benjamin-Handbuch, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 585-591.
- Gott, Ted: Old Master echoes: Odilon Redon, Photography and „la vie morale“, in: Australian Journal of Art, Vol. 5, 1986, S. 46-72.
- Goya, Francisco de: The Complete Etchings of Goya, New York, 1943.
- Grandville (Gérard, Jean Ignace Isidor), Un autre monde, Paris, 1844.
- Grandville (Gérard, Jean Ignace Isidor), Aus einer anderen Welt, Dresden, 1961.
- Grandville (Gérard, Jean Ignace Isidor): Eine andere Welt, Zürich, 1979.
- Grandville (Gérard, Jean Ignace Isidor): Les fleurs animées, Paris, 1847.
- Grandville (Gérard, Jean Ignace Isidor): Die Seele der Blumen, Dortmund, 1978.
- Grandville (Gérard, Jean Ignace Isidor): Das gesamte Werk, mit einer Einleitung von Gottfried Sello, Bd. 2, München, 1969.
- Greenberg, Clement: Art and Culture, Boston, 1965.
- Greenberg, Clement: The Collected Essays and Criticism, Chicago and London, 1986-1993.

- Greenberg, Clement: *The Harold Letters 1928-1943*, ed. by Janice van Horne, Washington, D. C., 2000.
- Grimme, Hubert: *Das Rätsel der Sixtinischen Madonna*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 57 (N.F. 33), 1922, S. 41-49.
- Grohmann, Will: *Paul Klee*, Stuttgart, 1954.
- Güse, Ernst-Gerhard (Hg.), *Die Tunisreise: Klee, Macke, Moilliet*, Stuttgart, 1982.
- Güse, Ernst-Gerhard (Hg.), *August Macke: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, München, 1986.
- Haldemann, Matthias: *Kandinskys Abstraktion*, München, 2001.
- Hamacher, Werner: *Intensive Sprachen*, in: Christiaan L. Hart Nibbrig, *Übersetzen: Walter Benjamin*, FfM, 2001, S. 174-235.
- Hamerton, Philip Gilbert: *Etching and etchers*, London, 1876.
- Hansen, Miriam: *Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney*, in: *South Atlantic Quarterly*, No. 92, 1993, S. 27-61.
- Hansen, Miriam Bratu: *Benjamin and Cinema*, in: *Critical Inquiry*, 25.2 Winter 1998, S.306-343.
- Hardie, Martin: *Charles Meryon and his Eaux-fortes sur Paris*, London, 1931.
- Harris, Tomás: *Goya*, vol. II, Oxford, 1964.
- Harter, Ursula: *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Berlin, 1998.
- Harting, Pieter: *Das Mikroskop*, Bd. 2, Braunschweig, 1866.
- Hausenstein, Wilhelm: *Kairuan*, München, 1921.
- Haxthausen, Charles W.: *Zwischen Darstellung und Parodie: Klees «auratische» Bilder*, in: Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein, *Paul Klee: Kunst und Karriere*, Bern, 2000, S. 9-26.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*, Bd. 3, 7, 13, 14, 15, FfM, 1970-73.
- Heidegger, Martin: *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Bd. I-13, FfM, 1983.
- Heiderich, Ursula: *August Macke - Aquarelle. Werkverzeichnis*, Ostfildern-Ruit, 1997.
- Heiderich, Ursula (u. a.), *August Macke und die frühe Moderne in Europa*, Ostfildern-Ruit, 2001.
- Hetzer, Theodor: *Die Sixtinische Madonna*, FfM, 1947.
- Higham, Charles: *Merchant of Dreams*, New York, 1993.
- Hille, Karoline: *Marc Chagall und das deutsche Publikum*, Köln/Weimar/Wien, 2005.
- Hoberg, Annegret / Jansen, Isabelle: *Franz Marc: Werkverzeichnis*, Bd. 1, München, 2004.
- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke »Frankfurter Ausgabe«*, 8 und 16, FfM / Basel, 1988, 2000.
- Hölscher, Thomas: *Bild und Exzeß: Näherungen zu Goya*, München, 1988.
- Holzhausen, Walter: *Die Tunisreise. Erinnerung und Geschichte*, in: *Die Tunisreise: Aquarelle und Zeichnungen von August Macke*, Köln, 1987, S. 32-48.
- Hopfengart, Christine (Hg.), *Der Blaue Reiter*, Kat.-Bremen, Köln, 2000.
- Hori, Junji: *Gadard's Two Historiographies*, in: Michael Temple / James S. Williams / Michael Witt (ed.), *For Ever Godard*, London, 2004, S. 334-349.
- Hörisch, Jochen: *Benjamin entre Bataille et Sohn-Rethel*, in: Heinz Wismann (éd.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, 1986, S. 343-359.
- Hungerford, Constance Cain: *Charles Marville, Popular Illustrator: The Origins of a photographic Sensibility*, in: *History of Photography*, Vol. 9, No. 3, 1985, S. 227-246.
- Hungerford, Constance Cain: *Ernest Meissonier: Master in his Genre*, Cambridge, 1999.
- Hurwitz, Emanuel: *Otto Gross*, FfM, 1988.

- Ishimitsu, Yasuo: Shintai Hikari to Yami, Tokyo, 1995.
- Ishimitsu, Yasuo: Auf den Spuren psychoanalytischer Vexierbilder bei Walter Benjamin, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin*, Bd. 3, München, 2000, S. 1621-34.
- Jamme, Christoph: „Zwiefalt“ und „Einfalt“: Heideggers Deutung der Kunst Cézannes, in: István M. Fehér, *Wege und Irrwege des neueren Umganges mit Heideggers Werk*, Berlin, 1991, S. 99-108.
- Jones, Roger / Penny, Nicholas: *Raphael*, New Haven, 1983.
- Jordan, Jim M.: *Paul Klee and Cubism*, Princeton, 1984.
- Jung, Franz: *Werke*, Bd. 9/2, Hamburg, 1997.
- Junod, Philippe: Meryon en Icare?, in: Charles Meryon - David Young Cameron, Genève, 1981, S. 81-98.
- Kaenel, Philippe: *Le Metier d'illustrateur*, Paris, 1996.
- Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*, Kritische Ausgabe, FfM, 1994.
- Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Kritische Ausgabe, FfM, 1992.
- Kafka, Franz: *Der Verschollene*, Kritische Ausgabe, FfM, 1983.
- Kandinsky, Wassily: *Kandinsky 1901 - 1913*, Berlin, 1913.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern, 1952.
- Kandinsky, Wassily: (Hg.), *Der Blaue Reiter*, dokumentarische Neuausg., hrsg. v. Klaus Lankheit, München, 1965.
- Kandinsky, Wassily: *Die gesammelten Schriften*, Bd. 1, Bern, 1980.
- Kandinsky, Wassily: *Wassily Kandinsky Gesammelte Schriften 1889-1916*, hrsg. v. Helmut Friedel, München, 2007.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Riga, 1781/1787.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Berlin, 1793.
- Kant, Immanuel: *Kant's Werke*, Akademie-Ausgabe, Berlin, 1900ff.
- Kaplan, Louis: Reframing the Self-Criticism, in: Catherine M. Soussloff (ed.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley, Los Angeles, London, 1999, S. 180-199.
- Karatani, Kojin: *Transcritique*, Cambridge, Mass./London, 2003.
- Katz, David: *Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung*, Leipzig, 1911.
- Katz, David: David Katz, in: Walter VanDyke Bingham (ed.), *A History of Psychology in Autobiography*, Vol. 4, New York, 1968, S. 189-211.
- Kempe, Fritz: *Daguerreotypie in Deutschland*, Seebruck am Chiemsee, 1979.
- Kersten, Wolfgang / Okuda, Osamu (Hg.), *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung*, Stuttgart, 1995.
- Keynes, John Maynard: *The Collected Writings of John Maynard Keynes*, Vol. 7, Cambridge, 1973.
- Kimura, Bin: *Jiko Aida Jikan*, Tokyo, 1981.
- Kissler, Alexander: »Wo bin ich denn behaust?« Rudolf Borchardt und die Erfindung des Ichs, Göttingen, 2003.
- Kitani, Makoto: *Fukeiga no byosekigaku [Die Pathographie der Vedute bei Charles Meryon]*, Tokyo, 1992.
- Kittler, Wolf: *Schreibmaschinen, Sprechmaschinen*, in: Wolf Kittler / Gerhard Neumann (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg, 1990, S. 75-163.
- Klausinger, Hansjörg: The Early Use of the Term „Veil of Money“ in Schumpeter's Monetary Writings — A Comment on Patinkin and Steiger, in: *The Scandinavian Journal of Economics*, Vol. 92, No. 4, 1990, S. 617-621.

- Klee, Paul: Das bildnerische Denken, hrsg. v. Jürg Spiller, 3. Aufl., Basel / Stuttgart, 1971.
- Klee, Paul: Tagebücher, hrsg. v. Felix Klee, Köln, 1979.
- Klee, Paul: Paul Klee, Curt Valentin Gallery, New York, 29.9.-24.10.1953.
- Klee, Paul: Klee, Alfred Scherz Verlag, Bern, 1956.
- Klee, Paul: Paul Klee: Leben und Werk, Stuttgart (Ausstellungskatalog Bern / New York), 1987.
- Klee, Paul: Paul Klee: Konstruktion – Intuition, Stuttgart, 1990.
- Klee, Paul: Paul Klee: 50 Werke aus 50 Jahren (1890-1940), Hamburger Kunsthalle, 1990.
- Klee, Paul: Paul Klee: Catalogue raisonné, Bern, 1998ff.
- Kobayashi, Toshiaki: Melancholie und Zeit, Basel / FfM, 1998.
- Koelb, Clayton: Kafka Imagines His Readers: The Rhetoric of „Josefine die Sängerin“ and „Der Bau“, in: James Rolleston (ed.), A Companion to the Works of Franz Kafka, Rochester / Woodbridge, 2002, S. 347-359.
- Krauss, Rosalind: Theories of Art after Minimalism and Pop, in: Hal Foster (ed.), Discussions in Contemporary Culture, No. I, Seattle, 1987, S. 59-64.
- Krauss, Rosalind: The Motivation of the Sign, in: Lynn Zelevansky (ed.), Picasso and Braque. A Symposium, New York, 1992, S. 261-286.
- Krauss, Rosalind: The Picasso Papers, New York, 1998.
- Kripke, Saul: Wittgenstein über Regeln und Privatsprache, FfM, 1987.
- Kubin, Alfred: Die andere Seite: Ein phantastischer Roman, München / Leipzig, 1909.
- Kuretsky, Susan Donahue: Worldly Creation in Rembrandt's »Landscape with Three Trees«, in: *Artibus et historiae*, 15, 30, 1994, S. 157-191.
- Lanchner, Carolyn: Paul Klee, New York, 1987.
- Landauer, Gustav: Aufruf zum Sozialismus, 2. Aufl., Berlin, 1919.
- Lange-Fuchs, Hauke: Pat & Patachon, Schondorf/Ammersee, 1980.
- Lankheit, Klaus: Franz Marc: Katalog der Werke, Köln, 1970.
- Laqua, Carsten: Wie Micky unter die Nazis fiel, Hamburg, 1992.
- Larson, Barbara: The Dark Side of Nature, University Park, Pennsylvania, 2005.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Sämtliche Schriften, hrsg. v. K. Lachmann, Stuttgart, Bd. IX, 1893.
- Liefmann, Robert: Grundsätze der Volkswirtschaftslehre, Bd. 2, Stuttgart / Berlin, 1919.
- Lindner, Burkhardt: Der Grotteskfilm als Gegenstand der historischen Emotionsforschung, in: Oliver Grau (Hg.), *Mediale Emotionen*, FfM, 2005, S. 149-170.
- Lindner, Burkhardt: »Goethes Wahlverwandtschaften«. Goethe im Gesamtwerk, in: Lindner, Burkhardt (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 472-493.
- Link-Heer, Ursula: »Zum Bilde Prousts«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 507-521.
- Lüthy, Michael: Blick und Bild in Manets Malerei, Berlin, 2003.
- Macke, August / Marc, Franz, Briefwechsel, Köln, 1964.
- Mandel, Heinrich: Marc Chagall, Möhnesee, 2003.
- Marc, Franz: Franz Marc Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, 1. Band, Berlin, 1920.
- Marc, Franz: Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, Leipzig / Weimar, 1989.
- Martin, Denis: *Images d'Épinal*, Paris, 1997.
- Martin, Gottfried: Immanuel Kant, 4. Aufl., Berlin, 1969.

- Martin, Gottfried: Arithmetik und Kombinatorik bei Kant, Berlin / New York, 1972.
- Marx, Karl: Karl Marx Friedrich Engels Werke, Bd. 8, 10, 23, Berlin, 1962ff.
- Marx, Ursula (Hg.), Walter Benjamins Archive, hrsg. v. Walter Benjamin Archiv, FfM, 2006.
- Mazur-Kebrowski, Eva: Apokalypse als Hoffnung, Tübingen (u. a.), 2000.
- Mellerio, André: Odilon Redon: Peintre, Dessinateur et Graveur, Paris, 1923.
- Menninghaus, Winfried: Ekel, FfM, 1999.
- Meryon, Charles: Mes Observations (1863), in: Gazette des Beaux-arts, 102, Dec. 1883, S. 221-236.
- Meryon, Charles: (Ausstellungskatalog:) Charles Meryon. Officier de Marine, Paris, 1968.
- Meyer zur Capellen, Jürg: Raphael, 2 Bde., Münster, 2001/2005.
- Michailoff, Ingeborg: Rembrandt: Radierungen, Dresden, 1954.
- Mierau, Fritz: Das Verschwinden von Franz Jung, Hamburg, 1998.
- Mill, John Stuart: Collected Works, Vol. 7, Toronto, 1973.
- Mistler, Jean / Blaudez, François / Jacquemin, André: Épinal et l'imagerie populaire, Paris, 1961.
- Moeller, Felix: Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin, 1998.
- Moses, Stéphane: Eingedenken und Jetztzeit, in: Anselm Haverkamp / Renate Lachmann (Hg.), Memoria, München, 1993, S. 385-405.
- Müller-Ebeling, Claudia: Die „Versuchung des hl. Antonius“ als „Mikrobenepos“, Berlin, 1997.
- Muthesius, Marianne: Mythos Sprache Erinnerung, Basel / FfM, 1996.
- Nesbit, Molly: Atget's Seven Albums, New Haven / London, 1992.
- Oberhuber, Konrad: Raffael. Das malerische Werk, München/London/New York, 1999.
- Oshima, Kiyoshi: Atget no Paris, Tokyo, 1998.
- Osterkamp, Ernst: Näherungen: Rudolf Borchardt im Werk Walter Benjamins, in: Germanisch-romanische Monatsschrift, N. F. 31 (1981), Heft 2, S. 203-233.
- Ostrow, Saul: Avant-Garde and Kitsch, Fifty Years Later: A Conversation with Clement Greenberg, in: Arts Magazine, Vol. 64, No. 4 (Dec. 1989), S. 56-57.
- Otabe, Tanehisa: Shocho no bigaku (Transformation der Ästhetik von Baumgarten bis Hegel. Versuch einer Begriffsgeschichte des Symbols), Tokyo, 1995.
- Palmbach, Barbara: Paris und der Impressionismus, Weimar, 2001.
- Panse, Friedrich: Persönlichkeit, Werk und Psychose CHARLES MERYONS, in: Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten, Bd. 187, 3. Heft, 1951, S. 205-230.
- Pascal, Roy: The Dual Voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel, Manchester, 1977.
- Pascal, Roy: Free Indirect Speech ("erlebte Rede") as a Narrative Mode in Die Wahlverwandtschaften, in: Charles P. Magill u. a. (ed.), Tradition and Creation. Essays in honour of Elizabeth M. Wilkinson, Leeds, 1978, S. 146-161.
- Patinkin, Don / Steiger, Otto: In Search of the „Veil of Money“ and the „Neutrality of Money“: A Note on the Origin of Terms, in: The Scandinavian Journal of Economics, Vol. 91, No. 1, 1989, S. 131-146.
- Pauen, Michael: Eros der Ferne, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hg.), global benjamin, Bd. 2, München, 2000, S. 693-716.
- Pennell, Joseph: Etchers and etching, 4. ed., New York, 1931.
- Pignatti, Terisio / Pedrocchi, Filippo: Veronese, Milano, 1995.

- Pigou, Arthur Cecil: *The Veil of Money*, London, 1949.
- Pissarro, Joachim: *Pioneering Modern Painting: Cézanne & Pissarro 1865-1885*, New York, 2005.
- Pissarro, Joachim: *Camille Pissarro*, München, 1993.
- Pissarro, Joachim / Durand-Ruel Snollaerts, Claire: *Pissarro*, Vol. I-III, Paris, 2005.
- Pissarro, Ludovic Rodo / Venturi, Lionello: *Pissarro*, Paris, 1939.
- Plessen, Marie-Louise von (Hg.), *Marianne und Germania 1789-1889*, Berlin, 1996.
- Primavesi, Patrick: *Darstellung im Vergehen*, in: Klaus Garber / Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin*, Bd. 3, München, 2000, S. 1610-1620.
- Proust, Marcel: *À la recherche de la temp perdue*, éd. par J.-Y. Tadié, Paris, 1988-89.
- Proust, Marcel: *Œuvres Complètes*, T. 10, Paris, 1936.
- Pugin, Augustus Charles / Heath, Charles: *Paris and its Environs*, vol. 1, London, 1831.
- Puttnies, Hans / Smith, Gary: *Benjaminiana*, Giessen, 1991.
- (Raffaello Sanzio), *Die Meisterbilder von Raffael; Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach Originalaufnahmen*, Berlin & Leipzig, 1909.
- Redon, Odilon: *A soi-même*, Paris, 1961.
- Redon, Odilon: *Selbstgespräch*, München, 1986.
- Redon, Odilon: *The Graphic Works of Odilon Redon*, Dover Publications, Inc., New York, 1969 (Erstausg. Den Haag, 1913).
- Renger, Almut-Barbara: *Zwischen Märchen und Mythos*, Stuttgart / Weimar, 2006.
- Renonciat, Annie: *La vie et l'oeuvre de J. J. Grandville*, Paris, 1985.
- Rewald, John: *The Paintings of Paul Cézanne*, 2 vols., London, 1996.
- Richardson, John: *A Life of Picasso*, Vol. 2., New York, 1996.
- Riegl, Alois: *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Wolfgang Kemp, Berlin, 1995.
- (Ritter, Johann Wilhelm): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, Heidelberg, 1810.
- Robertson, Ritchie: *Kafka und Don Quichote*, in: *Neophilologus*, Vol. 69, 1985, S. 17-24.
- Roethel, Hans / Benjamin, Jean K.: *Kandinsky: Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Bd. 1, München, 1982.
- Roger-Marx, Claude: *Redon*, Paris, 1950.
- Rohmann, Michael: *Raffaels Sixtinische Madonna*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Bd. 30, 1995, S. 221-248.
- Rothe, Andrea / Carr, Dawson W.: *The Technique of Dosso Dossi*, in: Bayer, Andrea (ed.), *Dosso Dossi*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1998, S. 55-64.
- Rouart, Denis / Wildenstein, Daniel: *Edouard Manet*, Vol. 1, Lausanne, 1975.
- Rubin, William: *Picasso and Braque*, New York, 1989.
- Rubin, William: *Picasso und Braque*, München, 1990.
- Rudenstine, Angelica Zander: *The Guggenheim Museum Collection*, vol. 1, New York, 1976.
- Rüffer, Ulrich: *Taktilität und Nähe*, in: Norbert Bolz / Richard Faber (Hg.), *Antike und Moderne*, Würzburg, 1986, S. 181-190.
- Sachs, Paul J., *Modern Prints & Drawings*, New York, 1954.
- Saint-Victor, J. B. de: *Tableau historique et pittoresque de Paris*, T. 1, 1808, Paris.
- Sander, August: *Antlitz der Zeit*, München, 1929.
- Sander, August: *Antlitz der Zeit*, München, 1976.

- San Lazzaro, G. di: Klee, London, 1957.
- Sauvan, Jean-Baptiste Balthazar: Voyage pittoresque sur les rives de la Seine, London, 1821.
- Schapiro, Meyer: Paul Cézanne, Köln, o. J. (1957).
- Schardt, Alois: Drei Bilder von August Macke, in: *Genius*, 3. Jg., 1921, *Zweites Buch*, S. 224-228.
- Scheerbart, Paul: Lesabéndio: ein Asteroiden-Roman, München / Leipzig, 1913.
- Scheerbart, Paul: 70 Trillionen Weltgrüsse: eine Biographie in Briefen 1889-1915, hrsg. von Mechthild Rausch, Berlin, o. J. (1990).
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe, FfM, Bd. 1, 1992.
- Schmidt, Hartwig: Das Tiergartenviertel: Baugeschichte eines Berliner Villenviertels, T. 1, Berlin, 1981.
- Schmidt-Bauer, Silvia: Die Sammlung Bernhard Koehler, in: Andrea Pophanken (Hg.), *Die Moderne und ihre Sammler*, Berlin, 2001, S. 267-286.
- Schneider, Cynthia P.: Rembrandt's Landscapes, New Haven & London, 1990.
- Schneiderman, Richard S.: The catalogue raisonné of the prints of Charles Meryon, London, 1990.
- Scholem, Gershom: Tagebücher, hrsg. v. Karlfried Gründer und Friedrich Niewöhner, 2 Bde., FfM, 1995/2000.
- Scholem, Gershom: Walter Benjamin — die Geschichte einer Freundschaft, FfM, 1975.
- Scholem, Gershom: Walter Benjamin und sein Engel, FfM, 1983.
- Schönberg, Gustav von (Hg.): Handbuch der politischen Oekonomie, 4. Aufl., Bd. 1, Thübingen, 1896.
- Schöttker, Detlev (Hg.): Schrift, Bilder, Denken: Walter Benjamin und die Künste, FfM, 2004.
- Schröter, Elisabeth: Raffaels Madonna di Foligno. Ein Pestbild?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), S. 46-87.
- Schulz, Bernhard: Sturm und Novembergruppe, in: *Kunst in Berlin von 1870 bis heute: Sammlung Berlinische Galerie*, Berlin, 1986, S. 68-85.
- Schumacher, Hans: „Die andere Seite“ (1909) von Alfred Kubin, in: Freund, Winfried / Schumacher, Hans (Hg.), *Spiegel im dunklen Wort*, FfM / Bern, 1983, S. 9-34.
- Schumpeter, Joseph Alois: Das Wesen und der Hauptinhalt der theoretischen Nationalökonomie, Berlin, 1908.
- Schumpeter, Joseph Alois: Epochen der Dogmen- und Methodengeschichte, in: Karl Bücher / J. Schumpeter / Friedrich Freiherr von Wieser (Bearb.), *Grundriss der Sozialökonomik*, 1-I, Tübingen, 1914, S. 19-124.
- Schwarz, Heinrich: David Octavius Hill, Leipzig, 1931.
- Schwering, Gregor: Benjamin – Lacan: Vom Diskurs des Anderen, Wien, 1998.
- Selz, Jean: Odilon Redon, München, 1977.
- Selz, Jean: Walter Benjamin à Ibiza, in: Walter Benjamin. *Écrits français*, présentés par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, 1991, S. 361-379.
- Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Bd. 1, FfM, 1860.
- Senger, Nina: Zwei begeisterte Sammler Chagalls, in: Georg Heuberger / Monika Grütters (Hg.), *Chagall und Deutschland*, München (u. a.), 2004, S. 64-69.
- Singer, Hans W.: Charles Meryon, in: *Die Kunst*, Bd. 39, 1919, S. 367-372.
- Skretvedt, Randy: Laurel and Hardy, Beverly Hills, 1987.
- Sohn-Rethel, Alfred: Geistige und körperliche Arbeit, Weinheim, 1989.
- Spieker, Markus: Hollywood unterm Hakenkreuz, Trier, 1999.
- Spies, Werner: Der verzweifelte Systematiker: Hinweis auf Grandvilles Beschäftigung mit der reproduzierten Welt, in: Christian Beutler u. a. (Hg.), *Kunst um 1800 und die Folgen*, München, 1988, S. 281-297.

- Steiner, Uwe: Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst, Würzburg, 1989.
- Steiner, Uwe: »Kapitalismus als Religion«, in: Burkhardt Lindner (Hg.), Benjamin-Handbuch, Stuttgart / Weimar, 2006, S. 167-174.
- Sterling, Charles: Musée de l'Ermitage, Paris, 1957.
- Stoessel, Marleen: Aura. Das vergessene Menschliche, München/Wien, 1983.
- Stuffmann, Margret (Redaktion): Charles Meryon: Paris um 1850, FfM, 1975.
- Stüssi, Anna: Erinnerung an die Zukunft, Göttingen, 1977.
- Szarkowski, John: Atget, New York, 2000.
- Szarkowski, John / Hambourg, Maria Morris: Eugène Atget, New York, 1981-85, Bd. 1-4.
- Tietze-Conrat, E.: Mantegna: Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, Köln, 1956.
- Tönnemann, Andreas: Ein psychologisches Motiv bei Raffael, in: Ewald Könsgen (Hg.), Arbor amoena comis, Stuttgart, 1990, S. 293-304.
- Toyosaki, Koichi: »Family romance«, Tokyo, 1988.
- Vriesen, Gustav: August Macke, 2. Aufl., Stuttgart, 1957.
- Warnke, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881-1973, Bd. 1, Köln, 1993.
- Weber, Samuel: Freud Legende, Wien, 1989.
- Weber, Samuel: Der posthume Zwischenfall: Eine Live Sendung, in: Georg Christoph Tholen / Michael O. Scholl (Hg.), Zeit-Zeichen, Weinheim, 1990, S. 177-198.
- Weber, Samuel: Mass Mediauras, Stanford, 1996.
- Weber, Samuel: Virtualität der Medien, in: Sigrid Schade / Georg Christoph Tholen (Hg.), Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien, München, 1999, S. 35-49.
- Weber, Samuel: Targets of Opportunity, New York, 2005.
- Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit, FfM, 1997.
- Weigel, Sigrid: Eros, in: Michael Opitz / Erdmut Wizisla, Benjamins Begriffe, Bd. 1., FfM, 2000, S. 299-340.
- Welsh, Caroline: Hirnhöhlenpoetiken, Freiburg, 2003.
- Werckmeister, Otto K.: Klee im Ersten Weltkrieg, in: Armin Zweite (Hg.), Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922, 1979, München, S. 166-226.
- Werckmeister, Otto K.: The Making of Paul Klee's Career 1914-1920, Chicago / London, 1989.
- Westheim, Paul: Ausstellungen, in: Kunstblatt, 5. Jg., H. 5, 1921, S. 155-156.
- Weyandt, Barbara: Farbe und Naturauffassung im Werk von August Macke, Hildesheim / Zürich / New York, 1994.
- Wiegand, Wilfried: Eugène Atget, München (u. a.), 1998.
- Wildenstein, Alec: Odilon Redon, Paris, 1992-98.
- Wildenstein, Daniel: Claude Monet, T. I, Genève, 1974.
- Wildenstein, Daniel: Gauguin, Milano, 2002, Vol. 2.
- Wildenstein, Georges: Gauguin, Paris, 1964.
- Wilson-Bareau, Juliet: Manet: The Execution of Maximilian, London, 1992.
- Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe, Bd. 8, FfM, 1989.
- Wolff, Charlotte: Hindsight, London, 1980.
- Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst, 4. Aufl., München, 1908.
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München, 1908.

- Worringer, Wilhelm: Bemerkungen zum Kubismus, in: Paul Erich Küppers (Hg.), Das Kestnerbuch, Hannover, 1919, S. 145-152.
- Zehentbauer, Josef: Körperereigene Drogen, München, 1993.
- Zelevansky, Lynn (ed.): Picasso and Braque. A Symposium, New York, 1992.
- Zervos, Christian: Oeuvres de Pablo Picasso, T. 2-1/2-2, Paris, 1961/1967.
- Zimmermann, Reinhard: Die Kunsttheorie von Kandinsky, Bd. 2, Berlin, 2002.
- Žižek, Slavoj: Looking Awry, Cambridge (Mass.), 1991.
- Zweite, Armin (Hg.), Paul Klee, das Frühwerk 1883-1922, München, 1979.